عن الأسلوبِ المُتأخّر

موسيقى وأدب عكس التيّار



إدوارد سعيد

ترجمة فوّاز طرابلسي



إدوارد سعيد

عن الأسلوب المتأخّر

موسيقى وأدب عكس التيّار

تعريب: فوّاز طرابلسي

دراسة

دار الآداب - بيروت

عن الأسلوب المتأخّر

عن الأسلوب المتأخّر

إدوارد سعيد / مفكّر فلسطيني
الطبعة الأولى عام 2015
ISBN 978-9953-89-473-7

دار الآداب للنشر والتوزيع
ساقية الجنزير ـ بناية بيهم
ص.ب. 4123 ـ 11
بيروت ـ لبنان
هاتف: 861633 (01) ـ 861632 (03)
فاكس: 009611861633
e-mail: rana@daraladab.com
info@daraladab.com




/Dar.Al.Adaab @DarAlAdab daraladab.com

مِن المترجم

بسرور كبير أقدّم تعريبي لهذا الكتاب إلى القارئ، آملاً أن يملأ ثغرة في مكتبة إدوارد سعيد باللغة العربيّة. والحديث عن الثغرات في محلّه. فثمّة مفارقتان تحكمان علاقة إدوارد سعيد بالعالم العربي. الأولى أنّ شهرته الواسعة بما هو أحد أبرز عرب الشتات، لا يماثلها اتّساع مماثل في انتشار وتداول مؤلّفاته باللغة العربيّة. والثاني، أنّ الاهتمام بكتاباته، عندما يوجد، يطغى عليه الاهتمام بكتاباته الصحفيّة، ومؤلّفاته في القضيّة الفلسطينيّة، وطبعًا كتابه «الاستشراق» وتوابعه، وذلك على حساب نتاجه في حقل اختصاصه وتميّزه وتألّقه: النقد الأدبي. فإدوارد سعيد هو قبل أيّ شيء آخر أحد كبار نقّاد الأدب العالميين.

إنّ تصنيع «عن الأسلوب المتأخّر» بالعربيّة ليس مجرّد مساهمة في التعريف بهذا الوجه المهمّش من نتاج إدوارد سعيد وإبداعه، إنّه أيضًا تعريف بآخر أعماله، وأجازف بالقول بوصيّته

الفكريّة والثقافيّة وروائعه في آن معًا.

في تقديمي لتعريب «خارج المكان» (٢٠٠٠) شبّهتُ عمليّة التعريب بإعادة التوزيع الموسيقي. ينطوي تعريب هذا العمل على عمليّة تشبه التوزيع الموسيقي. لكنّ الاستعارة الموسيقيّة لم تعد تكفي؛ ونحن هنا إزاء كتاب تعالج نصفُ فصوله مؤلّفات موسيقيّة وأوبراليّة كلاسيكيّة لمؤلّفين موسيقيين غربيين. باتت إحدى مهمّات التعريب تستدعي تعريب الموسيقى ذاتها.

واجهني في جهد التعريب نوعان من الصعوبات. الأوّل هو فقر المعجم الموسيقي العربي عمومًا من حيث تعريب مصطلحات الموسيقى الكلاسيكيّة الغربيّة وتعدّد مصطلحاتها، حين توجد، وتضاربها والميل الواسع إلى استخدام المصطلحات في لغاتها الأصليّة. فكان عليّ، وأنا لست ضليعًا بالموسيقى على الإطلاق، اللجوء إلى هوامش تعريف بالمؤلّفين وبالأعمال وشرح المصطلحات الموسيقيّة، واستنساب ما يبدو الأكثر معقوليّة من المصطلحات المعرّبة المتداولة، والمجازفة أخيرًا بنحت مصطلحات جديدة. والهمّ الأساسي الذي وجّه الجهد هو وضع النصّ المعرّب بمتناول أوسع عدد من القرّاء وبأيسر طريقة ممكنة.

النوع الآخر من الصعوبات في تعريب «عن الأسلوب المتأخّر» هو أنّي اختبرت في هذا الجهد ما ينطوي عليه التعريب من عمليّة صراعيّة بين لغتين. إنكليزيّة إدوارد سعيد، التي سعى بها إلى بزّ أربابها، هي، في مرحلة المؤلّف المتأخّرة، لغة مفهوميّة واصطلاحيّة راقية، حتى لا أقول نخبويّة، معقّدة،

ومشغولة وبليغة ورفيعة الأسلبة. فيترتّب على جهد التعريب المحافظة على كلّ هذه الميزات والخصائص، بما فيها من تلوين ونكهة، مع المحافظة على المعنى. وشرط ذلك أن تتوارى اللغة الأصليّة خلف اللغة المصنّعة. لن يخلو الأمر من نتوءات وشقوق وتراكيب ليست مناسبة تمامًا، أو تقريبيّة، ينفر من خلالها الاصطلاح والتركيب والاستعارة والمجاز والبيان الإنكليزيّة على حساب العربيّة. بعبارة، لم يخلُ الأمر من أخطاء وعثرات وهنات في الاستنساب والنحت والابتكار في هذا المجال. وهي تعود إلى حدود إمكانيّات المعرّب، وأيضًا إلى فقرنا النسبي جميعًا إزاء ثراء وخصوبة وعظمة لغتنا العربيّة ومواردها التي لا حدود لها.

ساعدني في هذا الجهد عدد متنوّع من المعنيين. لجأت إلى الكاتب والناقد مايكل وود لاستيضاح ما غَمُض في نصّ إدوارد، وقد أشرف على تجميع وتحرير مخطوطة هذا الكتاب والتقديم لها. واستعنتُ بمايكل ستاينبرغ الناقد الموسيقي والأستاذ الجامعي لجلاء بعض المصطلحات الموسيقيّة. وطلبتُ من مايكل كتابة تقديم للطبعة العربيّة عن إدوارد سعيد الناقد الموسيقي، فلبّى مشكورًا.

ساعدتْ كيارا كالابريزي في تفسير المصطلحات الإيطاليّة وطوبياس ثييل في تفسير المصطلحات الألمانيّة. وتحمّلتْ سنثيا كريشاتي العبء الأكبر من الأبحاث اللازمة لإعداد الهوامش، وهي كثيرة ومتنوّعة المواضيع كما هو واضح. في الموسيقى، أفدتُ من مقترحاتٍ لنقل مصطلحات الموسيقى الغربيّة إلى اللغة العربيّة من العازفة ليال شاكر، العازف والمؤلّف كريم رستم،

الناقدة الموسيقيّة سمر سلام العطافي، والعازف والمؤلّف والجامعي نداء أبو مراد، وأخيرًا ليس آخرًا الصديق العزيز مارسيل خليفة.

إلى هؤلاء يجب أن أضيف الصديقة مريم قرطاس سعيد، لمبادرتها وتشجيعها ولما تبذله من جهد للتعريف بأعمال إدوارد، بما في ذلك نقل ما تبقّى من أعماله غير المعرّبة إلى لغته الأمّ. أخيرًا ليس آخرًا، أنا مَدين لزوجتي نوال لتشجيعها الذي لا يكلّ وحثّها الدؤوب على إتمام المهمّات وأنا «المتأخّر» الدائم.

لهنّ ولهم جميعًا شكري وامتناني مع إعفائهم من أيّة مسؤوليّة عن خياراتي في التعريب وعن عثرات وأخطاء هذا الجهد.

عندما قرّرتُ تعريب «خارج المكان»، قلت لإدوارد: سوف أجعلك «تحكي عربي». بناء على ما ورد من ملاحظات ومراجعات عن تلك الترجمة، أعتقد أنّ المهمّة قد نُفّذت بنسبة لا بأس بها من النجاح. لكن «خارج المكان» سيرة شخصيّة بالدرجة الأولى، تهون صعوبتها إزاء «الأسلوب المتأخّر» وهو تتويج لسيرة مهنيّة فكريّة ـ ثقافيّة ـ نقديّة متكاملة في الموسيقى والأدب، ينطوي على صياغة إدوارد «المتأخّر» لأدواته المفهوميّة في حقل الإنسانيّات في حالتها الصقيلة، المسكوبة في أسلوبه المميّز وقد بلغ أرقى درجات الصنعة والأناقة.

مع ذلك كلّه، آمل أن أكون قد نجحت في أن أجعل إدوارد سعيد «يحكي عربي» مرّة أخرى.

فواز طرابلسي

بيروت، أكتوبر ٢٠١٤

من خارج المكان إلى خارج الزمان

الموسيقى هي منفى اللغة

مايكل ب. ستاينبرغ

«عن الأسلوب المتأخّر» الذي نشر لأوّل مرّة العام ٢٠٠٦، بعد ثلاث سنوات على وفاة إدوارد سعيد قبل الأوان، قد بلغ الآن عقده العاشر تقريبًا. بما هو خطبة وداع، يحتلّ الكتاب موقعًا خاصًّا في ميراث سعيد كما يحتلّ حيّزًا هامًّا في نتاجه، بحيث يمكن اعتباره ميراثًا ثقافيًّا بحدّ ذاته. خلال الزمان والمكان، ومنذ كتابه الأوّل عن جوزيف كونراد ـ وهو حداثي بامتياز وكاتب انحكمت سيرته المهنيّة بالنفي من المكان ومن اللغة معًا ـ إلى هذه النظرات إلى مؤلّفين موسيقيين، وكتّاب، وعازفين، وإلى نظرات إلى ميراثات جماليّة وفلسفيّة عبر أنواع الكتابة

وأساليبها، وصولاً إلى التعليقات السياسيّة والنشاط النضالي، ركّز سعيد على نحو قاطع على التعدّديّة والتواصل والصراع ورفض المساومة التي تنطوي عليها الميراثات الفكريّة والإبداعيّة الكونيّة، وعلى تلازم نتاجها المشترك بين الثقافة والإمبرياليّة وبين الخيبة والمتعة.

فكرتان سوف ترافقان ولا شكّ قراء الترجمة العربيّة المنشورة لكتاب سعيد الأخير. الأولى هي الفرضيّة القائلة بأنّ هذا الكتاب ليس يشكّل المحتوى المتأخّر لتفكير إدوارد وكتابته وحسب وإنّما أسلوبه المتأخّر أيضًا. على خطى ثيودور آدورنو وبيتهوفن في مرحلته المتأخّرة، كما سمعه آدورنو، الأسلوب هنا صراعي وبلا هوادة، لكنّه أيضًا عميق التقدير للأعمال وللمؤلّفين الذي يدرسهم، وهو مستعدّ لأن يتبادل العزاء خلال لقاءاته بحكمة وجمال.

أمّا الفكرة الثانية المفترضة فتتعلّق بالهالة التي تحيط بالترجمة إلى اللغة العربيّة بالذات، بما هي انتقال عبر حدود متعدّدة تطبع العديد من الهموم والمراحل الأساسيّة في سيرة سعيد وحياته المهنيّة. وهي تتضمّن الحدود ـ الجغرافيّة والإيديولوجيّة ـ بين شرق وغرب، كما المعطيات الجماليّة والسياسيّة المتعدّدة التي تضمّ الشرق الأوسط الذي ينتمي إليه سعيد، والتراث الأوروبي متعدّد الاختصاصات، الذي كوّن ذائقته واستأثر باهتمامه المهني، بالإضافة إلى المؤسّسة الجامعيّة ذاتها ـ المدينيّة والأميركيّة لفترة ما بعد الحرب وما بعد المحرقة ـ التي عمل فيها ودرّس. إنّ سعيد الباحث في الحداثيّة والتأخّر معًا ـ وبالتأكيد في الحداثيّة بما هي شكل من أشكال التأخّر ـ قد ركّز أيضًا على التحوّل

الشكلي والوجودي من زمان إلى مكان ومن مكان إلى زمان، وهذا موضوع أساس من مواضيع الكتاب.

المنفى هو التجربة الأكثر دلالة على سعيد: اقتلاع الذات من الزمان والمكان معًا. «خارج المكان» هو عنوان سيرته الذاتيّة. و«خارج الزمان» هي المجاز الأفضل تعبيرًا عن ظاهرة التأخّر بما هو شكل من أشكال الحداثيّة والاعتراف بالفناء الذاتي. ومع أنّ سعيد يحذّر، في مقالته الدقيقة «تأمّلات في المنفى» وسواها، من أنّ المنفى ذاته تجربة لاإراديّة عسيرة لا يجوز إضفاء صفة رومنطيقيّة أو جماليّة عليها، تظلّ جماليّات المنفى شاغلاً دائمًا على العموم؛ وهكذا، فالمنفى يوجّه تمسّك سعيد بالحداثيّة وخصوصًا التزامه الموسيقي وهو الالتزام الأكثر إخلاصًا وثباتًا منذ التزام آدورنو ذاته.

الموسيقى هي منفى اللغة ـ يجدر النظر إليها من هذه الزاوية أقل: أي النظر إلى مفارقة أنّ فائض المعنى يملأ وعاء دلالةٍ غير مناسب له. ليس صدفة أن تكون موسيقى بيتهوفن قد ألهمت سَماع القرن التاسع عشر ذي العقليّة الفلسفيّة، فأكّدت أنّ هذه الموسيقى تحمل فائض معنى يستحيل ترجمته إلى كلمات أو حتى وصفه بالكلمات أو تقييمه بواسطة الكلمات. إنّ نفاد النظرة هذا هو ما استقبل سيمفونيّات بيتهوفن في مرحلته المسمّاة متوسّطة. ذلك أنّ موسيقاه المتأخّرة توسّع الفجوة بين المعنى وبين وصفه العقلاني بما هو سلسلة من الروائع المستلَبة والمستلِبة ذاتيًّا، حوّلها آدورنو وسعيد كلاهما إلى مبدأ أساسي لأسلوب متأخّر لا يساوم.

للأسلوب المتأخّر بُعدان اثنان: التأخّر في علاقته بحياة

الفرد، والتأخّر في علاقته بتحقيب الثقافة عمومًا، كما في حال «الحداثة المتأخّرة» أو «الرأسماليّة المتأخّرة». هنا يطغى أسلوب بيتهوفن الشخصي المتأخّر على تشخيص حقبة ثقافيّة متأخّرة يعاينها آدورنو بعد قرن ونصف القرن. يوافق سعيد على هذا التشخيص جزئيًّا فقط. ذلك أنّ سياسات سعيد ليست هي سياسات آدورنو في نهاية المطاف. فسياسات سعيد، لأنّها ليست محاصرة نهائيًّا بالخسران والتشاؤم، تؤكّد على وجود مستقبل، على إمكان إعادة التوازن للعلاقة بين القوّة والمعرفة، وبالتالي على التعايش بين الأنسنيّة والديموقراطيّة وبين الأنسنيّة والنقد الديموقراطي.

يمكن للتأخّر وحُزن الخسران أن ينجدلا تمامًا لدى بعض الشخصيّات التي يتعاطى معها سعيد هنا: عند طوماس مانّ، وجيوسيپي دي لامپيدوزا، مثلاً، كما عند آدورنو ذاته. على أنّ موسيقى سعيد شبيهة من هذه الناحية بسياسته إلى حدّ ما. ذلك أنّ تعلّقه المفاجئ بريتشارد شتراوس، مثلاً، يجمع التأخّر مع الانفتاح على الحياة الجديدة، وهذا شديد الشَبه بالعمل الأخير لجيوسيپي ڤيردي، الذي يذكره سعيد بإيجاز أشدّ، ولكن بتحديد أكيد، إذ يتحدّث عن «زخمه المتجدّد الذي يكاد أن يكون فتيًّا، والذي يشهد على ذروة في الإبداع والقوّة الفنيين». وقد يقترح المرء أنّه في ملاحظات شتراوس على ڤاغنر مثلها مثل ملاحظات شوبرت على بيتهوفن، كلٌّ يقدّم صيغة شَرْطيّة موسيقيّة على الصيغ الدلاليّة الغزيرة لسلفه، كأنّما ليوحي بواسطة الموسيقى إلى ما يجب أن يكون عليه العالم لا إلى ما هو عليه فعلاً.

وملاحظات سعيد عن «پيتر غرايمز» (١٩٤٥) و«موت في البندقيّة» (١٩٧٤) لبنجامين بريتنّ ـ وهو مؤلّف موسيقي لم يأبه له آدورنو ولا أنصت إليه ـ تضيف البُعد والرحابة على السياسة الجنسيّة أيضًا. وكنت أحبّ أن أعرف ردّ فعل سعيد على أوپرا عظيمة أخرى عن العام ١٩٤٥ هي «الدكتور النووي» (٢٠٠٥) حيث حزن البطل والبطل السلبي، والمقصود به ج. روبرت أوپنهايمر، يُعيد التركيز السياسي إلى أمور ذات دلالة سياسيّة كونيّة.

خلال ما يقارب الاثنتي عشرة سنة على وفاة إدوارد سعيد، توسّعت الدراسات الأدبيّة وناقشت في مشاغلة عن توصيل التراث عبر حدود وجوديّة وسياسيّة مضطربة. هي نقاشات عن مفهوم العولمة، كان موقع المثقّفين والجامعات نشطًا بنوع خاصّ فيها. وبسرعة تحوّلت مادّة الإنسانيّات بل الجامعة ذاتها ـ بما فيها جامعة سعيد، كولومبيا طبعًا ـ إلى وكيل من وكلاء العولمة وناقد لها في آن معًا. والعولمة تعني بدورها نوعًا من التسطيح الكوني، بل إنّها تنتجه إنتاجًا، مثلما تنتج نوعًا من الاستهلاك واللغة الكونيَّيْن تقودهما تكنولوجيا موجّهة للبلهاء، في الوقت ذاته الذي تنتج منوّعات لامتناهية من الفوارق ـ بعضها يدعو للأسى وبعضها الآخر لا. صارت دراسات الترجمة حقلاً ملتهبًا بذاته، ينطوي مضمونه على المفارقة الشهيرة التي قد تتحوّل إلى اختبار بسيط للحساسيّة الإنسانويّة. وتتضمّن هذه المفارقة تماثل ما هو قابل للترجمة مع ما هو غير قابل للترجمة ـ والتشديد على أنّ هذا وذاك حال واحد فعلاً. ذلك أنّ المناطق واللغات والأنواع الكونيّة قابلة للترجْمة وغير قابلة لها في آن معًا، ما يعني أنّ

التواصل ضروري وممكن لكنّه عسيرٌ دومًا، إذ إنّ الفروقات والفجوات باقية، وأنّ الاتّصال والحوار الإنسانيين ليسا ممكنيْن إلّا عبر مناطق الفجوات والنزاعات، ولكن ذلك يزيد من ضرورة الاتّصال والحوار وإمكانهما عبر تلك المناطق. من هنا فالترجمة هي نمط إنتاج أكثر ما هي نمط إعادة إنتاج.

بهذا المعنى، قد لا يكون هذا الكتاب أعظمَ عمل متأخّر لإدوارد سعيد، وإنّما هو المشروع الموسيقي المعروف بـ «أوركسترا ديوان غرب ـ شرق» الذي أسّسه مع دانييل بارنباوم العام ١٩٩٩. إنّ تحدّيات وهشاشات هذا المشروع عديدة ومعروفة. وهي تتضمّن نوع برنامج العزف، الذي يَنسَخ بطرائق عدّة مضمونًا «عن الأسلوب المتأخّر» وذائقته، بل يشكّل نقطة انطلاقه. وعندما يعزف موسيقيّون شباب من الشرق الأوسط بيتهوفن فإنّهم يفصلون بين التراث المحلّي والتراث الكوني، فيشكّلون بذلك أذواقهم، وارتباطاتهم ومعارفهم بواسطة الوعي والإرادة، فيرجِعون أصداء التمييز المبكر الذي أجراه إدوراد سعيد بين البدايات، التي هي أفعال إراديّة، والأصول وهي ليست بالأفعال الإراديّة. إلى ذلك، فشباب المشاركين لعلّه يشير إلى شباب المشروع نفسه، أي إمكانيّة أن لا يكون حوارهم عبر الحدود من قبيل التأخّر الثقافي وإنّما من قبيل الإبكار السياسي. إنّ طريق «ديوان غرب ـ شرق» إلى مستقبل مفتوح قد يُبطل موقع «عن الأسلوب المتأخّر»، بما هو آخر أعمال إدوارد سعيد، لكنّه يضمن الأهمِّيّة الجوهريّة المستدامة لأهوائه وصوته.

عن الأسلوب المتأخّر

مقدمة مايكل وود

«لم يطلب منّا الموت أن نحجز له يومًا لا نكون فيه مشغولين»[1] يكتب صموئيل بيكيت بسخرية قاتمة ومعقّدة، مشيرًا إلى أنّ الموت لا يعيّن مواعيده وأنّه يمكن أن نموت حتى ولو كنّا مشغولين. لكنّ الموت ينتظرنا أحيانًا، ونستطيع أن نعي انتظاره بعمق. إذ ذاك تتغيّر نوعيّة الوقت، مثلما يتغيّر الضوء، لأنّ فصولاً أخرى تلقي بظلالها الكثيفة على الحاضر: الماضي المنقضي أو المنبعث، المستقبل وقد استجدّت استحالة قياسه مؤخّرًا، والزمن الذي لا يمكن تصوّره فيما يتجاوز الزمن. مع حلول لحظات كهذه، نصل إلى ظروف تعطي معنى مميّزًا للتأخّر الذي هو

---

(١) جيرارد مانلي هوپكنز (١٨٤٤ ـ ١٨٨٩) شاعر وقسّيس يسوعي إنكليزي من أبرز شعراء العهد الڤكتوري. عرف بتجديده الجريء في المخيّلة والأوزان في زمن من غلبة الشعر التقليدي.

موضوع هذا الكتاب.

تجدر مراجعة المعاني المتغيّرة بدقّة لكلمة «متأخّر»، وهي تتراوح بين مواعيد أخلفناها وانقضاء الحياة، مرورًا بأدوار الطبيعة. وربّما كان الاستخدام الأكثر شيوعًا لـ «متأخّر» يعني ببساطة «فوات الأوان»، أي «تأخّر في المجيء» و«لم يحدث في موعده». ولكن أماسي متأخّرة، وبراعم متأخّرة، وخريفًا متأخّرًا تحين جميعها في الوقت المحدّد، ليست مضطرة لأن تتقيّد بساعة أخرى أو روزنامة أخرى. المؤكّد أنّ الموتى قد وضعوا أنفسهم خارج الزمن، ولكن ما هو الحنين الزمني العسير المتواري في تسميتنا لهم «متأخّرين»؟ إنّ التأخّر لا يسمّي علاقة واحدة بالزمن، لكنّه يصطحب الزمن دومًا برفقته. إنّه طريقة في تذكّر الزمن، أكنّا نفتقده أو نلتقيه أو نضيّعه.

«تحوّل الزمن إلى مكان» كتب إدوارد سعيد في واحدة من ملاحظاته لسيمنار شهير درّسه في جامعة كولومبيا بعنوان «أعمال متأخّرة / أسلوب متأخّر». تحدّث عن «انفتاح المساق الزمني على المشهد الطبيعي لتمكيننا من أن **نشاهد** الزمن **ونختبره ونتحكّم به ونتعامل معه** على نحو أفضل. (آدورنو: المشهد الطبيعي المصدوع كهدف» ـ التشديد من سعيد). وتمضي الملاحظة فتذكر عدّة مقاطع من پروست وثلاث قصائد لهوپكنز. كلّ مقاطع پروست مستلّة من نهاية «البحث عن الزمن الضائع» حيث الراوي مسحور بتبصّراته الجديدة في قابليّة الماضي للتحوّل، ومهجوس بقصر عدد السنوات والأشهر التي يُرجّح أنّها

باقية من عمره. فهو يرى إلى الإنسانَ بما هو تقاطع طرق، ويرى إلى الزمن بما هو جسد، «والشخصيّات بما هي أمد»، حسبما ورد في ملاحظة سعيد. مع هوپكنز يفكّر سعيد بالمشاهد الطبيعيّة المعتِمة التي يحبّها الشاعر حبًّا جمًّا، يفكّر بـ «شتاء العالم» الذي «يوفّر لنا... التفسير الذي نحتاجه لقاء بعض التنهّدات»[١]، وربّما كان يفكّر، فيما يتعدّى ذلك، بصورة رهيبة للرقاد والموت بما هما وسليتنا الوحيدة للهرب من منحدرات العقل السليطة وتقلبّات أمزجته الشرسة:

«آه، العقل، للعقل جبال، منحدراتُ سقوطٍ

مخيفة، سليطة، لم يسبر أغوارَها إنسان. قد يستخفّ بها

من لم يعلق هناك. وحياتنا القصيرة لن تعالجه طويلاً، بانحداره أو عمقه.

هيّا! ازحف، أيّها البائس، لك الراحة وسط العواصف:

الموت يُنهي كلَّ حياة ويموت بدوره كلّ يوم في النوم[٢].»

هذه أمثلة من «فنّانين يعبّر عملُهم عن تأخّر من خلال خصوصيّات الأسلوب المتأخّر» (إنّي أستشهد هنا بوصف سعيد لمادّة سيميناره عن «الأعمال المتأخّرة / الأسلوب المتأخّر») والمؤكّد أنّ هذه «الخصوصيّات» تتجاوز تحويل الزمان إلى مكان.

---

(١) Gerard Manley Hopkins, *Poems* (Oxford: Oxford University Press, 1970), 108.

(٢) المصدر ذاته، ص ١٠٠.

ذلك أنّ «المشهد الطبيعي المصدوع» تبع آدورنو هو طريقة واحدة من عدّة طرائق تشتبك من خلالها الأعمالُ المتأخّرة مع الزمن، وتسعى لتمثيل الموت، «بما هو عند سعيد أيضًا. ذلك أنّ «الأسلوب المتأخّر» ـ المصطلح مَجاز» بحسب تعبيره. وزاوية الانكسار مهمّة مأخوذة من آدورنو ـ لا يمكنه أن يكون نتيجة مباشرة للشيخوخة والموت، لأنّ الأسلوب ليس كائنًا فانيًا والأعمال الفنِّيّة لا حياة عضويّة لها لتخسرها. على أنّ دنوّ أجل الفنّان يتسلّل إلى أعماله على الرّغم من ذلك، وبطرائق عديدة متنوّعة أبرزها، بحسب سعيد، «الفوات والشواذ». وقد وضع جردة بهؤلاء الفنّانين، بمن فيهم من جرى الاستشهاد بهم قبلاً، ومعظمهم وارد ذكره في هذا الكتاب بهذا الشكل أو ذلك: آدورنو ذاته، طوماس مانّ، ريتشارد شتراوس، جان جينيه، جيوسيپّي دي لامپيدوزا، وسي. پي. كاڤافي. وثمّة آخرون أيضًا، يظهرون في مقالات منفصلة كتبها سعيد ونشرت في أواخر حياته، أمثال يوريپيديس، بريتن، وموزار ـ أقلًّا من خلال أوپرا واحدة له ـ حيث ثمّة تأخّر فجائي، مميّز عن النضج، يُنتِج «طاقة تعبيريّة ساخرة مخصوصة، تتعدّى الكلمات والأوضاع»، حسبما نقرأ في الكتاب.

ويحاجج سعيد أنّ هذا النمط من التأخّر يختلف اختلافًا جمًّا عن هناءة تتعدّى هذه الحياة الدنيا، كما نلقاها في الأعمال الأخيرة لسوفوكليس وشيكسبير. «أوديپ في كولونوس»، و«العاصفة»، و«حكاية شتويّة» أعمال متأخّرة بالتأكيد، كلّ منها على طريقته، لكنّها حلّت نزاعها مع الزمن. يكتب سعيد في

الفصل الأوّل من الكتاب «كلٌّ منّا يستطيع أن يقدّم أدلّة جاهزة للكيفيّة التي بها تتوّج الأعمالُ المتأخّرة حياةً من السعي الجمالي. رامبرانت وماتيس، باخ وڤاغنر. ولكن ماذا عن التأخّر الفنّي الذي لا يكون تناغمًا وانفراجًا، وإنّما عنادًا وعسرًا وتناقضًا دون حلّ؟» وماذا عن فنّان مثل غلين غولد، خلق نوعًا خاصًّا به من التأخّر بأن اقتلع نفسه من عالم العروض الموسيقيّة الحيّة، فوضع نفسه بعناد فيما بعد الوفاة، إذا جاز التعبير، فيما هو لا يزال غزير النشاط؟

سعيد مَدين بالكثير لآدورنو، ويعترف بدَينه له تكرارًا. بل إنّه كان «التلميذ الحقيقي الوحيد لآدورنو» كما قال في مقابلة أخيرة (وهي المقابلة إيّاها، مع مجلّة «هاآرتس»، بتلّ أبيب، التي قال فيها عن نفسه أنّه «المثقّف اليهودي الأخير»)[1] كان إدوارد في معرض المزاح، لكن فحوى المزحة أنّ لآدورنو تلامذة (أو أنّ سعيد وثيق الالتحاق به إلى هذا الحدّ) وليست المزحة عن أهمّيّة المثال. مع ذلك، اختلف سعيد عن المعلّم الكئيب بأوجه حاسمة. لم يرَ إلى صيغة التأخّر الخاصّة به على أنّها النوع الوحيد الذي يستحقّ الاهتمام، وكان يعتقد أنّ آدورنو فاته «البُعد التراجيدي» لكلّ تلك الصعوبة[2]. واعتقد أيضًا أنّ فكرة آدورنو

---

(١) *Power, Politics and Culture: Interviews with Edward Said*, ed. Gauri Viswanathan (New York: Pantheon, 2001), 458.

(٢) «An Interview with Edward Said», in *The Edward Said Reader*, ed. Moustafa Bayoumi and Andrew Rubin (New York: Vintage, 2000), 427.

الإشارات اللاحقة سوف ترد في النصّ بما هي ES يتبعها رقم الصفحة.

عن «المجتمع الانضباطي» ليست حقيقة في كلّ مكان وزمان، وإن تكن خطرًا دائمًا. «يبقى ثمّة فسحة للمتعة والخصوصيّة»، كتب سعيد في «تطويرات موسيقيّة» وتحدّث في عبارة لا تنسى، وهو يفكّر ببرامز، عن «موسيقى موسيقاه» ـ أي الموسيقى الحميمة التي تتبقّى بعد أن تعطى السياسة والاقتصاد حقّهما في أيّ فنّ دنيوي[1].

التأخّر عند سعيد «شكل من أشكال المنفى» كما يقول في هذا الكتاب، ولكن حتى المنفيين يعيشون في مكان ما، و«الأسلوب المتأخّر موجود في **الحاضر**، والغريب أنّه **منفصل** عنه». ويعلّق سعيد قائلاً «فكرة التأخّر عند آدورنو هي أن تبقى على قيد الحياة متجاوزًا المقبول والعادي: إلى ذلك، يتضمّن التأخّر فكرة تقول إنّ المرء لا يستطيع أن يتجاوز التأخّر قطّ.» وهذا تحديدًا ما يبقينا في الزمن عندما نبدو أنّنا خارجه، وللتأخر أوجه لهْوٍ مثلما له أوجه مأساة. فأسلوب شتراوس المتأخّر، مثلاً، كما يُرى ويشاهَد ويسمع في «الفارس ذو الزهرة» و«آريادن وناكسوس» «مقلق» بالتأكيد، ولكن يعود ذلك فقط لأنّه مصمّم تصميمًا قويًّا على استبدال الزمن الحاضر بزمن آخر. «حقًّا إنّ هذا العالم قبل تاريخي في تحرّره من الضغوط والاهتمامات اليوميّة، وفي ما يبدو أنّه طاقته غير المحدودة على الانغماس بالذات واللهو والبذخ: وهذا أيضًا من مميّزات الأسلوب المتأخّر للقرن العشرين.»

---

(١) Edward W. Said, *Musical Elaborations* (New York: Columbia University Press, 1991), xx, xxi, 93. الإشارات اللاحقة سوف ترد في النصّ بما هي ME يتبعها رقم الصفحة.

ومن معالم رحابة المخيّلة النقديّة لسعيد أنّه يرى «اللهو» بما هو شكل من أشكال المقاومة. وهو يستطيع ذلك لأنّ اللهو، مثل اللذّة والخصوصيّة، لا يتطلب التصالح مع الأمر الواقع أو مع نظام استبدادي، بل هو صيغة للحرِّيّة توحّد كافّة مستويات التأخّر في هذا الكتاب. قد تكون نبرة الحالات الفرديّة نبرة مأسويّة، أو هزليّة، أو ساخرة، أو متهكّمة، وقد تكون أكثر من ذلك، ولكن كلّ فنّان متأخّر، بالمعنى الذي يستخدمه سعيد للمفردة، لن يكون قابلاً لأن يصالح الأمر الواقع. يكتب آدورنو عن رفض بيتهوفن «أن يصالح في صورة واحدة ما ليس قابلاً للتصالح»[١]، وهذه هي النغمة التي نسمعها تكرارًا في ملاحظات سعيد عن الموسيقى وعن العالم. «الثمين عند آدورنو هو فكرة التوتّر هذه، وفكرة التركيز ومسرحة ما أسمّيه اللّامتصالحات». (437 ESR) اسم اللّامتصالحات يُطلق على ما يسمّيه آخرون «خرائط طريق»، لكنّه على عكس آدورنو ليا يستسلم لليأس، ولا هو يرضخ للتسويات الثقافيّة أو السياسيّة. صحيح أنّ أحلام المصالحة، في الموسيقى كما في الشرق الأوسط، غالبًا ما تعبّر عن العجز عن التفكير في الصعوبات والفوارق. لكن هذا ليس يعني أنّ مثل هذا التفكير ليس ممكنًا، وقد لا تكون المصالحة هي ما نحتاجه بالضبط. يصرّ سعيد، كما يذكّرنا ستاثيس غورغوريس في دراسة أخيرة، على أنّ «كلّ انتقاد يُطرَح ويُمارَس على افتراض أنّ له مستقبلاً.»

---

(١) Theodor W. Adorno, Alienated Masterpieces: 'The Missa Solemnis'», in Essays on Music, ed. Richard Leppert (Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 2002), 580.

ويواصل غورغوريس، فيقول «الأسلوب المتأخّر هو تحديدًا الشكل الذي يتحدّى إعاقات الحاضر، بمثل ما يتحدّى بدائل المستقبل، من أجل السعي إلى ذلك المستقبل، وإلى أن يطرحه ويمارسه ولو في الكلمات والصور والحركات والتمثّلات، التي تبدو الآن مضطربة وفي غير أوانها أو مستحيلة.»[١]

ثمّة تلميحات لأفكار عن الأسلوب المتأخّر، وثمّة استشهاد بدراسة لآدورنو عن بيتهوفن في العام ١٩٣٨ في كتاب «تطويرات موسيقيّة» وقد ألقيْت ضمن سلسلة «محاضرات ويليك» في إرڤاين العام ١٩٨٩ ونشرت العام ١٩٩٠، ويبدو أنّ سعيد بدأ التحضير لسيميناره في جامعة كولمبيا بعد ذلك بفترة. وعندما ألقى «محاضرات لورد نورثكليف» في لندن العام ١٩٩٣، كانت بعض الأفكار والأمثلة الرئيسة قد بلغت درجة عالية من التبلور، وتشكّل هذه المحاضرات الآن أساس الفصول ١ و٢ و٥ من هذا الكتاب.

في تلك الأثناء، حدث أمران. توفّيت والدة سعيد قبل نشر ذلك الكتاب أنّه وأمّه «تشاركا في العديد من التجارب الموسيقيّة» ويضيف «أنا أكثر أسفًا ممّا أستطيع التعبير، هذه الكلمات (ME xi). «لأنّها لم تعش لتقرأ هذا الكتاب وتبلغني رأيها فيه بغض النظر عمّا فيه من هِنات. هذه الكلمات مؤثّرة بنوع خاصّ لكلّ من يعرف العائلة، لأنّ السيّدة سعيد كانت امرأة طليقة القول تتمتّع

---

(١) Stathis Gourgouris, «The Late Style of Edward Said,» *Alif: Journal of Comparative Poetics* (Cairo) 25 (July 2005): 168.

بذهن راجح. وأذكر أنّه كلّما جاءت للسكن في نيويورك ـ وقد سكنّا في البناية ذاتها لفترة طويلة ـ كانت الأمّ والابن، وهما مبكران في الصحوة الصباحيّة، يشتبكان في عدّة محاجات قبل أن يصحو أحد. وفي أيلول / سبتمبر ١٩٩١، على إثر فحص طبّي روتيني، اكتشف سعيد أنه مصابٌ بسرطان الدم. قاده هذان الحدثان، كما قال غير مرّة، إلى كتابة مذكّراته بعنوان «خارج المكان» التي بدأها العام ١٩٩٤ ونشرها العام ١٩٩٩. قال «لستُ أعتقد أنّي كنت خائفًا بوعي من الموت في أيّ وقت من الأوقات. غير أنّي سرعان ما أدركت قصر الوقت المتاح لي (419 ESR).»

كان عليه أن يفعل الكثير: التدريس، السفر، المحاضرات، العمل على مذكّراته وتأليف كلّ الكتابات المجموعة في الصفحات الاخيرة من «تأمّلات في المنفى» (١٩٩٨) وفي «نهاية عمليّة السلام» (٢٠٠٠) و«السلطة والسياسة والثقافة» (٢٠٠١) و«توازيات ومفارقات» (٢٠٠٢) و«الأنسنيّة والنقد الديموقراطي» (٢٠٠٤) و«من أسلو إلى العراق وخريطة الطريق» (٢٠٠٤). وبدا أيضًا أنّه كان يتحدّث على الهاتف كلّ الوقت، وكنت أفكّر فيه أحيانًا على أنّه نسخة عن الكاتب في قصّة هنري جايمس «الحياة الخصوصيّة»، الذي يقضي معظم وقته في المجتمع بحيث يستحيل أن ينتج الكتب التي يبدو أنّه أنتجها. لذا فإنّ نجاح سعيد في أن ينجز في اللحظة الأخيرة، الكتاب الذي خطّط له وغالبًا ما تحدّث عنه، ليس يحتاج إلى تفسير حقًّا.

ومع ذلك، لست أعتقد أنّه أراد أن ينجز هذا الكتاب. والأحرى أنه أراد أن ينجزه ولكنّه كان ينتظر موعدًا لذلك لعلّه لن يحين أبدًا. كان سيجد وقتٌ لتأليف هذا الكتاب عن اللازمنيّة، ولكن ذلك الزمن كان دائمًا: لم يحن بعد تمامًا. ذلك أنّ إنجازه هذا العمل يشبه إلى حدّ كبير أن يكتب نهاية حياته، ويقفل الفصل الطويل عن صنع الذات الذي افتتح به كتابه «بدايات» أو كتابه عن كونراد قبل ذلك ـ وكلّ قصّة البدايات، بالمقارنة مع الجذور، إنّ البدايات يمكن اختيارها. لا أزال أفكّر في استحضار إدوارد للنتاج المتأخّر لريتشارد شتراوس بما هو «متقن في جماله وجذريّته»، أي أنّه «موسيقى تعتمد ملذّاتها ومكتشفاتها على الاستسلام» (105 ME). كُتِبتْ هذه الكلمات قبل تشخيص مرضه في أيلول / سبتمبر ١٩٩١ بكثير، ولم يكن اهتمام سعيد بالأسلوب المتأخّر أو بأيّ شيء آخر مجرّد اهتمام من منظار سيرته الذاتيّة. زاده التفكير بموته تعلّقًا بمسألة الأسلوب المتأخّر، دون أن تشكّل حافزه للكتابة عنها. لكنّي أعتقد أنّ هذه الأفكار صارت جزءًا من الحياة الطويلة وغير المكتملة للكتاب المزمع كتابته. إنّ الكتابة عن الاستسلام شيء وارتكابه شيء آخر. فالمكتشفات عن صنع الذات قد تستمرّ إلى النهاية؛ أمّا تفكيك الذات فمسألة أخرى، والأسلوب المتأخّر يقترب من هذه الأخيرة.

هل يعني هذا أنّ إدوارد سعيد لم يكن له أسلوب متأخّر؟ كانت له بالتأكيد سياسات وأخلاقيّات رَبَطَ بينها وبين الأسلوب المتأخّر إخلاصًا منه لحقيقة العلاقات غير المتصالحة، وبهذا المعنى ينتسب عمله [عن الأسلوب المتأخّر] إلى مجموعة

الدراسات، والقصائد، والروايات، والأفلام والأوبرات التي كَتَب عنها. ولكنّ التأخّر ليس كلّ شيء، ولا النضج كلّ شيء، فقد عثر سعيد على السياسات والأخلاقيّات والأهواء ذاتها في أمكنة أخرى ولدى أشخاص آخرين؛ والمؤكّد أنّها السياسات والأخلاقيّات والأهواء التي كانت له في مرحلة مبكرة من العمر. التأخّر «يجلو ويُمَسْرح» كما يقول في مناسبة أخرى، ما يصعّب علينا الاستمرار في أوهامنا. نستطيع ذلك دون أيّ تفكير بالموت، وقد عيّن سعيد تلك المهمّة على أنّها مهمّة المثقّف ـ بهذا المنظار، غلين غولد، الذي سعى إلى وضع علاقة الموسيقى بعالم الاستعراض الاجتماعي موضوع تساؤل وعمل على إعادة صياغة تلك العلاقة، هو نموذج المثقّف بالنسبة لسعيد. وأشعر أنّه على عميق اهتمام سعيد بالتأخّر ووعيه لاقتراب أجله هو نفسه، لم يكن منجذبًا إلى فكرة ذاتٍ متأخّرة ومتحلّلة. إنّ سعيد لا يسكن كتاباته الأخيرة بما هو «شخصيّة نادبة» وهي العبارة في هذا الكتاب التي يصف بها صورة آدورنو عن بيتهوفن المتأخّر. أراد سعيد أن يواصل عمليّة بناء الذات، وإن كان لنا أن نقسّم حياته بين فترات مبكرة ومتوسّطة ومتأخّرة، فقد كان لا يزال في الفترة المتوسّطة من حياته عندما توفي وله من العمر سبعًا وستّين عامًا في أيلول / سبتمبر ٢٠٠٣، بعد اثنتي عشرة سنة على التشخيص الأوّل بإصابته بسرطان الدم. وأحسبه يقول: لا يزال الوقت مبكرًا جدًّا للتأخّر الحقيقي.

لم يتمّ سعيد كتابه عن الأسلوب المتأخّر، إذًا، لكن مادّة الكتاب كانت غنيّة جدًّا. يمكننا أن نأسف لما كان يمكن أن

يكون عليه الكتاب، ونبذل قصارى جهودنا المحزونة لتخيّل ما الذي كان سعيد سوف يكتبه لو أنّه كتب المزيد، ولكن ما من سبب يدعونا إلى أن نجحد بما لدينا. جمعتُ فيما يلي عدّة مجموعات من الموادّ، ومع أنّي شطبت وقطعت، لم ارَ ضرورة لكتابة ملخّصات أو الربط بين مقاطع. لا تزال كلّ الكلمات هي كلمات سعيد. تشكّل «محاضرات لورد نورثكليف» أساس الفصول ١ و٢ و٥ من هذا الكتاب، كما ذكرت سابقًا، إضافة إلى نظرة عامّة مأخوذة من مقالة بعنوان «الأسلوب المتأخّر» نُشرت في «لندن رڤيو أُوف بوكس». وتضمّ هذه المقالة بعض الأفكار عن كاڤافي وقد أسقطتُ كلّ الكتابات السابقة عن فيلم ڤيسكونتي «الفهد» كما الكثير من الموادّ عن آدورنو. إنّ هذا العمل قد استعاد موقعه المناسب. في الفصل الأوّل، استخدمت أيضًا مقدّمة حديث أدلى به سعيد في كانون الأوّل / ديسمبر ٢٠٠٠ أمام مجموعة من الأطبّاء (بمن فيهم طبيبه الشخصي) في نيويورك. أمّا الفصول ٣ و٤ و٥ عن موزار وجينيه وغولد على التوالي فقد كُتِبتْ بما هي دراسات فرديّة. الفصل السابع هو تجميعي أنا لأربع عناصر مختلفة: بعض الملاحظات مأخوذة من مراجعة لكتاب ماينارد صولومون عن بيتهوڤن، ودراسة عن نتاج يوريپيديس، والمادّة عن كاڤافي من مقالة في «لندن رڤيو أوف بوكس» ودراسة عن أوپرا بريتن «موت في البندقيّة».

يُعيدنا هذا المسار إلى آدورنو وفكرة العمل الفنّي الكارثي، ويبدو أنّه مكان مناسب للتوقّف. ولكنّ التوقّف ليس النهاية، يجب أن نتذكّر ذلك ليس فقط لأنّ سعيد لم ينه هذا الكتاب

بنفسه، وإنّما أيضًا لأنّ الأسلوب بالنسبة إليه كان أيضًا مسألة ما لا يستطيع الأسلوب أن يقوله. «لقد كنتُ دائمَ الاهتمام بالمهمَلات»، قال في إحدى المقابلات، «أنا مهتمّ بالتوتّر بين ما يجري تمثيله وما لا يجري تمثيله، بين النطق والصمت». في نظرة كهذه، الصمت نفسه وجهٌ من وجوه الأسلوب، «والصمت ليس ببساطة أن لا نقول شيئًا»، كما يلاحظ سعيد في ملاحظة غير منشورة. «نحن شعبُ رسالةٍ وإشارات»، يقول عن الفلسطينيين، «شعبُ التلميح والتعبير غير المباشر.»[١] وما يسمّيه «تردّد» الموسيقى، و«صمتها الإيمائي» «يمنحنا لذّاته الأعمق وأيضًا بريقَ أمل وسط فقدان الأمل في السياسة وفي مجالات أخرى، بل يمنحنا شعورًا بـ «إقليم المنفى الهشّ» حيث «ندرك حقًّا لأوّل مرّة صعوبة ما لا يمكن إدراكه ثم نمضي في محاولة إدراكه على الرّغم من ذلك.»[٢]

مايكل وود

جامعة برنستون، نيو جيرسي

نيسان/ابريل ٢٠٠٥

(١) Edward W. Said, *After the Last Sky* (London: Faber and Faber, 1986), 53.

(٢) Edward W. Said, *Humanism and Democratic Criticism* (New York, Columbia University Press, 2004), 144.

تقديم مريم سعيد

كان إدوارد يؤلّف هذا الكتاب عندما توفي صباح يوم الخميس في ٢٥ أيلول / سبتمبر ٢٠٠٣.

في أواخر آب / أغسطس كنّا في أوروبا، في إشبيلية أوّلاً، حيث شارك إدوارد في ورشة «ديوان غرب ـ شرق»، ثم في البرتغال في زيارة لأصدقاء عندما شعر بالتوعّك. عدنا إلى نيويورك بعد بضعة أيّام. بدأ يتعافى بعد ثلاثة أسابيع من الحرارة المرتفعة. شعر بالتحسّن بما يكفي لاستعادة العمل صباح يوم الجمعة، قبل ثلاثة أيّام من أن يتغلّب المرض عليه للمرّة الأخيرة. قال لي ونحن نتناول الإفطار ذاك الصباح: «اليوم سوف أكتب الشكر والمقدّمة لـ «الأنسنيّة والنقد الديموقراطي» (آخر كتاب أنجزه، وقد كان على أهبة الصدور). وسوف أنجز مقدّمة «من أوسلو إلى العراق وخريطة الطريق» قبل يوم الأحد. وفي الأسبوع القادم، سوف أركّز على إنهاء «عن الأسلوب المتأخّر» الذي

سوف يجهز في كانون الأوّل / ديسمبر.» لم يحصل أيّ من هذا. مهما يكن، ترك لنا إدوارد كمِّيّة كبيرة من موادّ هذا الكتاب تسمح لنا بأن ننجزه وننشر بعد الوفاة نسخة عمّا كان يفكّر به.

أتذكّر أنّ هذه الفكرة ـ «الأعمال المتأخّرة» و«الأسلوب المتأخّر» لكتّاب وموسيقيين وفنّانين آخرين، و«آدورنو والتأخّر»، إلخ. ـ درجت على أحاديث إدوارد في نهاية الثمانينيّات. بدأ يهتم بهذه الظاهرة وانهمك بالقراءات عنها. ناقش في الأمر مع عدّة أصدقاء وزملاء وبدأ يضمّن العديد من مقالاته عن الموسيقى والأدب أمثلةً عن الأعمال المتأخّرة. حتى إنّه كتب مقالات مخصوصة عن الأعمال المتأخّرة لبعض الكتّاب والمؤلّفين الموسيقيين. وألقى أيضًا سلسلة من المحاضرات عن «الأسلوب المتأخّر» في جامعة كولومبيا أوّلاً، ثم في أمكنة أخرى، وفي مطلع التسعينيّات عقد سيمينارًا دراسيًّا عن هذا الموضوع. أخيرًا، قرّر تأليف كتاب حول الموضوع ووقّع عقدًا لنشره.

لم يكن لهذا الكتاب أن يصدر لولا مساعدة عدّة أشخاص وأصدقاء أوفياء. نشعر أنا وعائلتي بدَين كبير تجاههم لمساهمتهم في هذا الجهد.

شُكرنا الأوّل والأكبر لساندرا فاهي، مساعِدة إدوارد، كان عونها وتفانيها حاسمين لتجميع الموادّ التي تكوّن منها الكتاب. ونحن ممتنّون أيضًا لآندرو روبين، تلميذ إدوارد ومساعده السابق، الذي احتفظ بملاحظات مفصّلة وكان واسع الحيلة، وقد وجّهنا نحو عدّة مصادر معلومات ثمينة. والشكر أيضًا لستاثيس

غورغوريس ـ الذي خاض في نقاشات طويلة عن الأسلوب المتأخّر مع إدوارد ـ لوقته الثمين واستعداده لمشاركتنا أفكاره. إلى شيللي وانغر، ناشرة كتب إدوارد، التي نعتزّ بصبرها والمثابرة، وإلى سارة شلفانت وجيم أوه في «وكالة وايلي»، وعقيل بلغرامي، صديق إدوارد وزميله، الذي درّس عدّة سمينارات معه وقرأ المخطوطة ـ إلى هؤلاء جميعًا شكُرنا من القلب. وأودّ أن أشكر أيضًا العديد من الأصدقاء والطلّاب السابقين الذين جرى الاتّصال بهم وساعدوا كثيرًا بوقتهم والمعلومات. أخيرًا ليس آخرًا، لم يكن لهذا الكتاب أن يرى النور لولا صديقين عزيزين أكنّ لهما، أنا وعائلتي، كلّ الامتنان وسوف أبقى مَدينة لحبّهما وكرمهما وخبرتهما. الرجل الذي أعطتنا حكمته ونصيحته وقراءته الحثيثة للمادّة الضوءَ الأخضر للشروع في النشر هو «أبرع ناقد أدبي في أميركا» كما كان إدوارد يصف صديقه ريتشارد پوارييه على الدوام. راجَع ريتشارد المخطوطة من البداية إلى النهاية. أمّا الشخص الآخر الذي عمل على هذه المخطوطة وحرّرها بتقميش رفيع وإخلاص فهو صديقنا الحميم مايكل وود. لقد قام بعمل رائع ليس فقط في تحرير المقالات وتنظيم المادّة، وإنّما في جمعها أيضًا دون خسارة صوت إدوارد ونبرته فيها.

مريم قرطاس سعيد

نيويورك، نيسان / أبريل ٢٠٠٥

الفصل الأوّل

اللازمني والمتأخّر

تبدو العلاقة بين الحالة الجسمانيّة والأسلوب الجمالي للوهلة الأولى على أنّها موضوع عديم الأهمِّيّة وربّما تافه بالمقارنة مع راهنيّة الحياة، والفناء، والعلم الطبّي، والصحّة، بحيث يمكن استبعاد تلك العلاقة بسرعة. على الرّغم من ذلك، فإنّ محاجّتي هي الآتية: لمجرّد كوننا كائنات واعية، فكلّنا منشغلون باستمرار في التفكير بحياتنا، وساعون لإعطاء معنى لها، ذلك أنّ صنع الذات هو إحدى قواعد التاريخ، الذي هو في جوهره نتاج العمل البشري، بحسب ابن خلدون وڤيكو، هذيَن الكبيرين بين مؤسّسي علم التاريخ[١].

(١) كلّ الهوامش في الكُتاب من وضع المترجم، خلا المراجع.

من هنا، فالتمييز الهامّ هو بين عالم الطبيعة من جهة والتاريخ الإنساني العَلماني، من جهة أخرى. فالجسم وصحّته، والعناية به، وتركيبه، وطرائق اشتغاله، ونموّه، وأمراضه وموته، تنتمي إلى نظام الطبيعة. على أنّ **فهْمنا** للطبيعة، والكيفيّة التي نراها بها ونعيشها في وعينا، ونصنع معنى لحياتنا، فرديًّا وجماعيًّا، وذاتيًّا كما اجتماعيًّا، وكيفيّة تقسيم تلك الحياة إلى مراحل ـ هذه تنتمي بالجملة إلى نظام التاريخ الذي إن تفكّرنا فيه نستطيع أن نستذكره، ونحلّله، ونتأمّله، وهو يغيّر شكله باستمرار في سيرورته. وثمّة أنواع عديدة من الروابط بين النطاقين، بين التاريخ والطبيعة، ولكن لأغراضنا هنا أودّ إبقائهما منفصلين والتركيز على واحد منهما: التاريخ.

لمّا كنت شخصًا عَلمانيًّا متشدّدًا، فقد قضيت سنوات وأنا أدرس عمليّة صنع الذات تلك من خلال ثلاث إشكاليّات، أو الحقبات الثلاث الإنسانيّة الكبرى المشتركة بين كلّ الثقافات والتقاليد. وأنّي أودّ مناقشة الإشكاليّة الثالثة تخصيصًا في هذا الكتاب. ولكن لأغراض الوضوح، دعوني ألخّص الإشكاليّتيَن الأولى والثانية.

الإشكاليّة الأولى هي كلّ فكرة البداية، لحظة الولادة والأصل، وهي، في الإطار التاريخي، كلّ المادّة التي تدخل في التفكير عن الكيفيّة التي يبدأ بها مسار معيّن، تأسيسه، مأسَسَته، حياته، مشروعه وما إلى ذلك. لثلاثين سنة خلت، نشرتُ كتابًا بعنوان «بدايات: النيّة والمنهج» عن الطريقة التي يضطر بها العقل أحيانًا إلى تعيين استرجاعي لنقطة بداية لذاته، بحيث تبدأ

الأشياء في معناها الأكثر بدائيّة مع الولادة. في حقول التاريخ والدراسات الثقافيّة تشدّنا الذاكرة ونزعة الاسترجاع إلى مبتدى الأمور الهامّة ـ بداية التصنيع، مثلاً، والطبّ العلمي والحقبة الرومنطيقيّة، وما إليها. على الصعيد الفردي تلقى أنّ أهميّة المساق الزمني للاكتشافات عند العالِم هي نفسها عند عمانوئيل كانط وهو يقرأ ديڤيد هيوم للمرّة الأولى، فيستيقظ بغتةً من سباته الدوغمائي. في الأدب الغربي، تصادَفَ نشوءُ الرواية مع ولادة البرجوازيّة في أواخر القرن السابع عشر. ولهذا السبب كانت الرواية، في قرنها الأوّل، معنيّة بالولادة، وإمكان اليُتم، واكتشاف الجذور وخلق عالم جديد ومهنة جديدة ومجتمع جديد. هذه حال [روايات] «روبنسن كروزو»[١] و«توم جونز»[٢]

(١) **روبنسُن كروزو**، رواية لدانييل دُ فويه (١٦٦٠ ـ ١٧٣١). نُشرت لأوّل مرّة ١٧١٩. تروي مغامرات ناج من غرق سفينة وهو يُعيد بناء حياته في جزيرة نائية. ثمّة تقدير بأنّ دُفويه تأثّر بقصص عن بحّارة نجوا من غرق سفنهم راجت في عصره. وثمّة من يرى أنّه تأثّر بقصّة حيّ بن يقظان. تتعدّد التأويلات للرواية. يمكن قراءتها تأكيدًا على غرار «توم جونز» و«**تريسترام شاندي**» بما هي قصّة ولادة، ولادة الفرد. وهو ما سمح للوكاش بأن يربط بين نشأة الرواية، بما هي نوع أدبي، وبين نشوء البرجوازيّة. وثمّة تأويل يرى إلى روبنسن كروزو بما هو سلف المستعمِر البريطاني، وهو يُعيد بناء المجتمع البريطاني في جزيرة بتراتبه الطبقي والسياسي، من خلال حربه ضدّ سكّان الجزيرة الأصليين وفي علاقة السيّد ـ العبد التي يقيمها مع خادمه «فرايدي». وجدير بالذكر أنّ الترجمة العربيّة للرواية تمّت على يد المعلّم بطرس البستاني العام ١٨٦١.

(٢) «**توم جونز**»، رواية هزليّة للروائي والمسرحي الإنكليزي هنري فيلدنغ (١٧٠٧ ـ ١٧٥٤) نُشرت للمرّة الأولى في العام ١٧٤٩. تروي قصّة توم جونز، وهو لقيط عثر عليه عند مالك أرض ثري في غرب إنكلترا. تمثّل الرواية النوع الأدبي الرومنطيقي الهزلي للقرن الثامن عشر، وتتطرّق بالنقد للأوضاع الاجتماعيّة فيما =

و«تريسترام شاندي»[1].

إنّ تعيين البداية في الزمن المستعاد يعني توطين مشروع ما (مثل إجراء اختبار علمي، أو تأليف لجنة حكوميّة أو شروع تشارلز ديكنز في كتابة «بلايك هاوس»[2] في لحظة البداية تلك، التي هي عرضة للمراجعة دومًا. وتتطلّب بدايات من هذا النوع بالضرورة نيّةً قد تتحقّق كلّيًا أو جزئيًا، أو تُعتبر قد فشلت فشلاً ذريعًا، على التوالي.

من هنا فالإشكاليّة الكبرى الثانية هي إشكاليّة الاستمراريّة بعد الولادة، أي تقشير [أوراق الزمن] انطلاقًا من بداية ما: في الزمن الواقع بين الولادة والشباب، وأجيال التوالد، والنضج. وتبثّ كلّ ثقافة صورًا لِما سُمِّي هذه التسمية الرائعة «جدليّة التجسّد» أو «منطق الكائن الحيّ»، بحسب عبارة فرنسوا جاكوب[3]. ولمزيد من الأمثلة المستمدّة من تاريخ الرواية (وهي النوع الجمالي الغربي الذي يوفّر أشمل صورة عن أنفسنا وأكثرها تعقيدًا) ثمّة

يحول وضع توم كلقيط بينه وبين حبّه لصوفيا. وتتضمّن الرواية أيضًا مشاهد بغاء وممارسات جنسيّة لم تكن مسبوقة في ذلك العصر.

(١) «**حياة وآراء تريسترام شاندي، نبيل**» رواية هزليّة للورنس ستيرن (١٧١١ ـ ١٧٦٨). نُشرت في تسعة مجلّدات ابتداء من العام ١٧٥٩. تروي سيرة حياة تريسترام شاندي، وتعجّ بالتضخيمات والاستطرادات. تأثّر بها أحمد فارس الشدياق في «الساق على الساق فيما هو الفارياق» (١٨٥٥).

(٢) «**بلايك هاوس**» (١٨٥٣)، رواية لشارلنز ديكنز تسخر من النظام القضائي البريطاني. التقى نقّاد كثيرون على اعتبارها رائعة ديكنز.

(٣) «**منطق الحي، تاريخ الوراثة**» (١٩٧٠) لفرانسوا جاكوب، عالم بيولوجيا فرنسي وحامل جائزة نوبل في الطبّ، يتحرّى الطريقة التي تغيّر بها فهمنا للبيولوجيا منذ القرن السادس عشر.

الرواية التربويّة، ورواية المثاليّة والخيبة، ورواية الطَيش والجماعة (مثل رواية جورج إليوت «مِدْلمارش»[١] وقد أبانت الناقدة الإنكليزيّة جيليان بير تأثّرها القوّي بما أسمته مخطّطات داروين لأنماط النشوء والارتقاء التي أرست بنيان تلك الرواية العظيمة عن المجتمع البريطاني في القرن التاسع عشر). وتَتّبع أشكالٌ جماليّة أخرى، في الموسيقى والتصوير، أنساقًا مشابهة.

لكن ثمّة استثناءات، هي أمثلة على الانحراف عن نسق الحياة الإنسانيّة الشامل المفترض. هنا تخطر في البال «رحلات غاليڤر» و«الجريمة والعقاب» و«المحاكمة»[٢] وهي مؤلّفات يبدو أنّها تشذّ عن التعاقد الضمني المستمرّ على نحو مدهش بين فكرة أجيال الإنسان المتعاقبة (كما عند شكسبير) والتأمّلات الجماليّة لتلك الأجيال أو عنها. ويجوز الجهر أنّه في الفنّ، كما في أفكارنا العامّة عن عبور الحياة البشريّة، يفترَض وجودُ لازمنيّة عموميّة مُقيمة، أعني بها أنّ ما يناسب الحياة المُبكرة لن يناسب مراحلها اللاحقة، والعكس بالعكس. ولعلّ القارئ يتذكّر، على سبيل المثال، التحذير التوراتي الصارم بأنّ لكلّ شيء أوان ولكلّ

(١) «**ميدل مارش. دراسة في الحياة الريفيّة**» (١٨٧٤؟) أشهر روايات الروائيّة والصحفيّة ماري آن إيڤانس (١٨١٩ ـ ١٨٨١) التي اتّخذت اسم **جورج إليوت** للكتابة لكي تحمل كتاباتها على محمل الجدّ كما قالت. تُعدّ الرواية أحد روائع الأدب الإنكليزي. وتتناول من خلال شخصيّاتها المتنوّعة عددًا من المواضيع: وضع المرأة، الزواج، المثاليّة، الأنانيّة، الدين، النفاق الاجتماعي، الإصلاح، التربية والتعليم.

(٢) «**رحلات غاليڤر**» لجوناثان سويفت، و«**الجريمة والعقاب**» لدستويڤسكي و«**المحاكمة**» لكافكا.

أمر تحت السماء زمان، فللولادة وقت وللموت وقت، وهلمّ جرّا: «فأيقنتُ أنّه ليس لهم من أن يفرحوا ويمتّعوا أنفسهم وهم ما زالوا على قيد الحياة» (أمثال ٢٢:٣)... «إذ الجميع معرّضون للمصير نفسه، الصالحون والطالحون، الأخيار والأشرار، الطاهِر والنجِس...» (أمثال ٣:٩).

بعبارة أخرى، نفترض أنّ جوهر صحّة الحياة البشريّة مرهون بمدى تماثلها مع زمانها، وتراكُب واحدهما مع الآخر، وبالتالي مدى توافقها معه أو ولادتها في الوقت المناسب. فالملهاة، مثلاً، تبحث عن مادّتها في السلوك المتفارق زمنيًّا: عجوز يقع في غرام امرأة شابّة («مايو في ديسمبر» [رجوع الشيخ إلى صباه]) كما عند موليير وتشوسر[1]، أو فيلسوفٌ يتصرّف كطفل، أو إنسان صحيح الجسم يتمارض. لكنّ الملهاة، بما هي نوع أدبي، تستدعي أيضًا اللازمنيّة من خلال الكوموس[2] الذي ينتهي به العمل [الأدبي] في العادة، كزواج العاشقين الشابّين.

أصِل أخيرًا إلى ثالث الإشكاليّات الكبرى، وهي موضوعي

---

(١) **جيفري تشوسر** (١٣٤٣ ـ ١٤٠٠) المعروف بـ «أب الأدب الإنكليزي»، وأكبر شعراء القرون الوسطى. كان مؤلّفًا وفيلسوفًا وخيميائيًّا وفلكيًّا وعمل في وظائف إداريّة ودبلوماسيّة. أشهر أعماله «حكايات كانتربوري». مساهم أساسي في تطوير اللغة الإنكليزيّة الوسيطة في زمن طغت فيه الفرنسيّة واللاتينيّة على الكتابة الأدبيّة في إنكلترا.

(٢) «**كوموس**» kommos نشيد جنائزي في التراجيديا الأثينيّة تنشده الجوقة والشخصيّة المسرحيّة الرئيسة. ينطلق النشيد عادة عندما يبلغ توتّر المسرحيّة ذروته في الحزن أو الفرح أو الألم. يستخدم إدوارد سعيد المصطلح في النصّ للإشارة إلى فكرة الذروة.

هنا لأسباب شخصيّة بديهيّة ـ الفترة الأخيرة أو المتأخّرة من الحياة، فترة تحلّل الجسد، واعتلال الصحّة، أو حلول عوامل أخرى تحمل إمكانيّة النهاية قبل الأوان حتى لمن لم يتقادم به العمر. سوف أركّز على كبار الفنّانين وكيف اكتسي كلامُهم وفكرُهم، في نهاية حياتهم، لغة جديدة، وهو ما سوف أسمّيه «الأسلوب المتأخّر».

هل أنّ المرء يزداد حكمة مع العمر؟ وهل أنّ ثمّة مؤهّلات فريدة في الرؤية والشكل يكتسبها الفنّانون بسبب العمر في الفترة المتأخّرة من سِيَر حياتهم؟ نلقى فكرة شائعة عن علاقة السِنّ بالحكمة في بعضٍ من الأعمال الأخيرة تعكس نضجًا مميّزًا، وروحَ تصالح وهناءة، غالبًا ما يعبَّر عنها بمصطلحات التحوّل العجائبي للواقع المألوف. في مسرحيّات متأخّرة مثل «العاصفة» أو «حكاية شتويّة»، يعود شكسبير إلى نوعي القصّة الغراميّة والأمثولة؛ وفي مسرحيّة «أوديپ في كولونوس» لسوفوكليس، يجري تصوير البطل الهرِم وقد بلغ أخيرًا قداسة لافتة وشعورًا بالثبات. وثمّة حالة ڤيردي المعروفة الذي أنتج في سنواته الأخيرة «عطيل» و«فولستاف»، وهما عملان أوبراليّان لا ينضحان باستسلام بداعي الحكمة قدر ما يعبّران عن طاقة متجدّدة، تكاد أن تكون شبابيّة، تنمّ عن ذروة في الإبداع والقوّة الفنيين.

يستطيع كلٌّ منّا تقديم أدلّة جاهزة للكيفيّة التي تتوّج بها هذه الأعمالُ المتأخّرة سيرةَ حياة من السعي الجمالي: رامبراندت، ماتيس، باخ، ڤاغنر. ولكن ماذا عن التأخّر الفنّي، ليس بما هو تناغم وانفراج، وإنّما عناد وعسر وتناقض بلا حلّ؟ وماذا لو أنّ

التقدّم في السنّ وسوء الصحّة لا ينتجان هناءة القبول بأنّ «النضج هو كلّ شيء»؟ تلك حالة الأعمال الأخيرة لإبسن، وخصوصًا «عندما يستيقظ الموتى»[1] التي تمزّق مهنة الفنّان وسيرته إربًا، وتضع موضع التساؤل مجدّدًا المعنى والنجاح والتقدّم التي يفترض بفترة الفنّان المتأخّرة أن تكون قد تجاوزتها. بعيدًا عن الانفراج، إذًا، توحي مسرحيّات إبسن الأخيرة بفنّان غاضب مضطرِب، توفّر له واسطة المسرح مناسبة لاستثارة المزيد من القلق والعبث غير المسبوق بإمكانيّة الختام تاركًا المشاهدين أكثر حيرة واضطرابًا من ذي قبل.

إنّ هذا النوع الثاني من التأخّر، بما هو أحد العوامل الفاعلة في الأسلوب، هو ما أجده بالغ الإثارة. وأودّ أن أتبحّر في تجربة الأسلوب المتأخّر الذي يتضمّن توتّرًا متنافرًا ومضطربًا، كما يتضمّن، فوق ذلك، نزعة إنتاجيّة عديمة الجدوى تسير **بالاتّجاه المعاكس** عمدًا.

استخدم آدورنو عبارة «الأسلوب المتأخّر» بأكثر الأشكال انطباعًا في الذاكرة، في مقطع من مقالة له بعنوان Spatstil Beethovens مؤرّخة في العام ١٩٣٧ وقد ضمّها إلى مجموعة دراسات موسيقيّة بعنوان «لحظات موسيقيّة» العام ١٩٦٤، وقد صدرت أيضًا في «محاولات في الموسيقى» وهو كتابه عن بيتهوفن

---

(١) «**عندما يستيقظ الموتى**» مسرحيّة للنروجي هنريك إبسن نشرت العام ١٨٩٩. تروي قصّة آرنولد دوبك، نحّات هرم مشهور، متزوّج من مايا، ويحاول إقناع آيرين، ملهمته، أن تعود إليه.

المنشور بعد الوفاة (العام ١٩٩٣)[1]. يري آدورنو، أبعد ممّن كتبوا عن أعمال بيتهوڤن الأخيرة، أنّ تلك التأليفات التي تنتمي لما يعرف بالفترة الثالثة من نتاج المؤلّف الموسيقي (صوناتات البيانو الخمس الأخيرة، السمفونيّة التاسعة و«القدّاس الاحتفالي» Missa Solemnis،[2] وآخر ستّ رُباعيّات للوتريّات، و١٧ باغاتيل[3] للبيانو، تشكّل مجتمعة حدثًا تاريخيًّا في الثقافة الحديثة: هي لحظة كان الفنّان يسيطر فيها سيطرة تامّة على فنّه ولكنّه تخلّى مع ذلك عن التواصل مع النظام الاجتماعي القائم الذي هو جزء منه، محقّقًا علاقة متناقضة ومستلَبة معه. تشكّل أعمال بتهوڤن المتأخّرة نوعًا من المنفى. وإنّ واحدة من مقالاته التي لا تُضاهى، المتضمّنة في المجموعة ذاتها مع النبذة عن الأسلوب المتأخّر، تتحدّث عن «القدّاس الاحتفالي» الذي يسمّيه رائعة مستلَبة نظرًا لصعوبته وفواته وإعادة تقييمه الذاتيّة الغريبة للقدّاس (EM 569-83).

ما أدلى به آدورنو عن بيتهوڤن المتأخّر على امتداد كتاباته الوفيرة

---

(١) نشر «الأسلوب المتأخّر حديثًا في Theodor W. Adorno, *Essays on Music*, ed. Richard Leppert, trans. Susan H. Gillespie (Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 2002). الإشارات اللاحقة ترد في متن النصّ بما هي EM يتبعها رقم الصحفة.

(٢) «**القدّاس الاحتفالي**» ألّفه لودڤيغ ڤون بيتهوڤن بين ١٨١٩ و١٨٢٣ وعزف لاول مرّة في بطرسبرغ، بروسيا العام ١٨٢٤. يعتبر واحدًا من أبرز منجزات بيتهوڤن. ويقع القدّاس، مثل معظم القداديس، في خمس حركات.

(٣) «**باغاتيل**»: قطعة موسيقيّة قصيرة، مؤلّفة للبيانو عمومًا، لها في الغالب طابع خفيف ومرح.

(توفي آدورنو العام ١٩٦٩) بنيانٌ فلسفي الواضح أنّه خدم كنقطة بداية لكلّ تحليلاته اللاحقة عن الموسيقى. وقد اقتنع آدورنو بشخصيّة الموسيقي الهرم والأصمّ والمعزول، بما هو رمز ثقافي، إلى درجة أنّ المقالة المصوّرة ظهرت كجزء من مساهمة آدورنو في كتاب طوماس مانّ «دكتور فاوستس»[١] حيث يُعجَب الشابُّ آدريان ليفركون بمحاضرة عن فترة بيتهوفن المتأخّرة ألقاها وندل كريتشمار، وتستطيع أن تتبيّن في المقطع التالي كم تبدو تلك المساهمة سقيمة:

«إنّ فنّ بيتهوفن قد استنفد نفسه، انبثق من أقاليم التقليد المسكونة حتى قبل أن تُلقي عليها العيونُ البشريّة نظرةً ذاهلة، ليرقى إلى أقاليم الحيّز الشخصي الكاملة والتامّة والفريدة، هو الـ «أنا» معزولاً في وجعه المطلق، ومحرومًا أيضًا من الإحساس بسبب صَمَمه؛ أميرًا مستوحدًا في عالم الأرواح، لم يعد يصدِر عنه الآن إلّا لهاثٌ باردٌ يُخيف به المريدين من معاصريه، فيقفون مشدوهين إزاء رسائل ليسوا يفقهون منها شيئًا إلّا بالاستثناء والندرة»[٢].

---

(١) **طوماس مانّ** (١٨٧٥ ـ ١٩٥٥) روائي وناقد اجتماعي وكاتب ألماني. وُلد لأسرة ميسورة (والده تاجر وعضو مجلس شيوخ). فرّ إلى سويسرا مع مجيء هتلر للحكم ومنها هاجر إلى الولايات المتّحدة الأميركيّة ثم عاد إلى سويسرا حيث وافاه الأجل. يعتبر من ممثّلي «فنّ المنفى». تأثّر بنيتشه ونقل عنه أنّ المشاعر الشخصيّة عند كلّ فنّان أشبه ما تكون بمشاعر المجرم. من أبرز أعماله «الجبل السحري» (١٩٢٤) و«الدكتور فاوستس» (١٩٤٧) وقبلهما «موت في البندقيّة» (١٩١٢). نال جائزة نوبل للآداب العام ١٩٢٩ (راجع الفصل السابع من هذا الكتاب).

(٢) Thomas Mann, *Doctor Faustus*, trans. H. T. Lowe-Porter (New York: Vintage, 1971), 52.

يكاد هذا النصّ أن يكون الأنقى تعبيرًا عن آدورنو. فيه بطولة وفيه عناد أيضًا. فلا شيء في جوهر بيتهوفن المتأخّر يمكن اختزاله بالفنّ بما هو وثيقة ـ أي اختزاله إلى قراءة للموسيقى تشدّد على «الواقع المقتحِم» يتشكّل بشاكلة تاريخ أو إلى شعور الموسيقي بدنوّ أجله. فإذا شدّد المرء «بهذه الطريقة» على الأعمال الموسيقيّة بما هي مجرّد تعبير عن شخصيّة بيتهوفن، «يجري إحالة الأعمال المتأخّرة إلى مرامي الفنّ النائية، إلى جانب الوثائق. والحقيقة أنّ الدراسات عن الفترة الأكثر تأخّرًا من نتاج بيتهوفن نادرًا ما تحيل إلى السيرة والقَدَر. فكأنّ نظريّة الفنّ، إذ تواجه جلال الموت الإنساني، تتخلّى عن كلّ حقوقها فتتنازل لصالح الواقع»، حسبما يقول أدورنو (564 EM).

إنّ الأسلوب المتأخّر هو ما يحصل إذ يتنازل الفنّ عن حقوقه لصالح الواقع.

دنوّ الأجل داهِمٌ طبعًا ولا يمكن إنكاره. على أنّ تشديد آدورنو هو على القانون الشكلي الذي حكم نمط التأليف الموسيقي النهائي لبيتهوفن، يعني به حقوق الحيّز الجمالي. يتكشّف هذا القانون على أنّه إدغام مميَّز من الذاتيّة والتقليد، يتجلّى في إجراءات مثل «الترجيفات، والقفلات والمتواليات والتزيينيّات للحن» (565 EM). وفي صياغة عن ماهية تلك الذاتيّة، يقول آدورنو:

«يتجلّى ذلك القانون تحديدًا عند الإحساس بالموت. . . . يفرض الموتُ نفسَه على المخلوقات فقط، لا على الأعمال

الفنِّيّة. وهكذا يظهر الموت في الفنّ على نحو مراوغ، بما هو مجاز... تكمن قوّة الذاتيّة في الأعمال الفنِّيّة المتأخّرة في الحركة النزِقة التي تغادر بها تلك الأعمال. تحطّم الذاتيّة قيودَها، لا من أجل أن تعبّر هي عن ذاتها، ولكن لكي تطرح عنها المظهر الفنّي وهي خالية من أيّ تعبير. فلا تبقي من الأعمال إلّا على شذرات تعبّر عن نفسها، مثل شيفرة، من خلال الفراغات التي نجحت في أن تتحرّر منها فقط. وما إن تمسّه يدُ الموت، حتى يحرّر المؤلّفُ كتلَ الموادّ التي كان يصوغها؛ فإذا المُزق والشقوق، التي تشهد على الضعف المتناهي للـ «أنا» في مواجهة «الكينونة»، هي هي نتاجه الأخير.» (566 EM).

الواضح أنّ ما أَسَرَ آدورنو في أعمال بيتهوڤن المتأخّرة هو طابعها المرحلي، واستخفافها الظاهر بديمومتها. وإذا ما قارنّا أعمال الفترة المتوسّطة، مثل سيمفونيّة «إيرويكا» والعمل رقم ١١٠ والصوناتا رقم ١١١، يصدمنا المنطق المُفحِم ذو النزوع الاندماجي الذي يحرّك العمل الأوّل، والطابعُ المشتّت ذهنيًّا والمتكاسل والتكراري الغالب على العمل الثاني. فلحن الافتتاح في السوناتات الخمس والثلاثين الأولى مشتّت بطريقة جدّ خرقاء، وإذ يتقدّم بعد الترجيف إلى الإيقاع المرافق ـ وهو ترسيمة[١] أشبه بإنتاج طالب موسيقى مملّ ـ بطريقة شبه خرقاء، إذًا هو «بدائي بلا حياء» على ما يقول آدورنو عنه بحقّ. وهكذا يحصل في أعماله المتأخّرة أن تتناوب كتابةٌ متعدّدة الأنغام، ومن النوع

---

(١) Figure: ترسيمة تزيينيّة تولّد نغمًا موحّدًا للتأليف بمجمله من خلال تكرارها.

الأشدّ صعوبة واستعصاء، مع ما يسمّيه آدورنو «أعراف» هي غالبًا حِيَل بلاغيّة لا غرض ولا حوافز فعليّة لها، مثل الترجيفات والتزيينات[١] التي يبدو دورها عديم الاندماج في بُنية العمل. يقول آدورنو «إنّ عمله [بيتهوڤن] المتأخّر لا يزال مسارًا، لكنّه مسارٌ ليس يتضمّن النَماء وإنّما يشبه نارًا والعة بين طرفين، لم تعد تسمح بوجود منطقة وسطى آمنة أو عفويّة متناغمة بينهما». وهكذا فكما يقول كرتشمار في «دكتور فاوستُس» لطوماس مانّ، غالبًا ما توحي أعمال بيتهوڤن المتأخّرة بأنّها غير مكتملة ـ وهو ما يناقشه معلّم آدريان ليڤركون بطريقة لامعة ومطوّلة في خطبته عن حركتين في العمل رقم ١١١.

تقول أطروحة آدورنو إنّ عدم الاكتمال هذا عائد لاعتبارين. الأوّل، أنّ بيتهوڤن، المؤلّف الموسيقي الشابّ، كان ذا إنتاج زاخم وموحّد عضويًا، فإذا به الآن أكثر تمايزًا ومزاجيّة. والاعتبار الثاني أنّ بيتهوڤن الهرم الذي يواجه الموت، يدرك أنّ نتاجه يعلن أنّه «يتعذّر توقّع التركيب التجاوزي synthesis، [لكن هو في الواقع] بقايا تركيب، أثرٌ لذاتٍ إنسانيّة فرديّة تعي الكمال بألم، وبالتالي البقاء، اللذين أفلتا منها إلى الأبد»، على ما تقول روز سوبوتنك[٢]. لذا تبثّ أعمال بيتهوڤن المتأخّرة شعورًا مأسويًا

---

(١) **تريلُ** :Trill**الترجيف**. تزيين موسيقي من خلال التتالي السريع لنغمة ونغمة تعلوها. Appogiaturas: **محسنات وتزويقات** موسيقيّة منمّطة، تُعزَف بما هي نغمات سريعة حول نغمة مركزيّة.

(٢) Rose Rosengard Subotnik, «Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Sympton of a Fatal Condition», *Journal of the American Musicological Society* 29, no. 2, (1976): 270.

بالرّغم من نزقها. أمّا بأيّ دقّة وألم يكتشف آدورنو هذا، فيتّضح في نهاية مقالته عن أسلوب بيتهوفن المتأخّر. إذ يسجّل أنّ ثمّة فيضًا من «المادّة غير المسيطر عليها» عند بيتهوفن، كما هو الحال عند غوته، ويمضي ليلاحظ أنّ القواعد في سوناتات الفترة المتأخّرة، مثلاً، «تتشظّى» انطلاقًا من الاندفاعة الأساسيّة للتأليفات، ثم تهوي «متهالكة ومهمَلة». أمّا بالنسبة لـ «**التطابقات**» العظيمة (كما في السمفونيّة التاسعة أو «القدّاس الاحتفالي») فهي تضاهي كبريات المجموعات المتعدّدة الأصوات [**المتساوقة**][١].

ثم يضيف آدورنو:

«إنّها الذاتيّة التي تفرض على الأطراف أن تتلاقى في لحظة، وتملأ المساوَقة الكثيفة بتوتراتها، ثم تعود فتفصل بينها بواسطة التطابق، ثم تتفلّت تاركة **الدَرَجَة** العارية وراءها؛ فتنتصب الجملةُ الموسيقيّة بما هي نُصب لما مضى، معلنة ذاتيّة قد تحجّرت. وإذا **الفواصل**[٢] الفجائيّة التي هِي السمة الأبرز للفترة الأخيرة من نتاج بيتهوفن، تعلن انفلاتًا؛ ذلك أنّ العمل يصمت في اللحظة التي يترك فيها لحاله، فيدفع بفراغه إلى الخارج.» (567 EM).

يصف آدورنو هنا الطريقة التي بها يتقمّص بيتهوفن الأعمالَ المتأخّرة بما هو شخصيّة نادِبة، ثم يبدو أنّه يترك العمل ناقصًا، أو

---

(١) Unison **تطابق**: أصوات أو آلات متعدّدة تؤدّي مجتمعة المقطع ذاته.
Polyphony**تساوق**: تجميع عدد من الأصوات / الألحان المتآلفة كما في **فيوغ** fugue أو في **قانون تفاوتي** canon، إلخ.

(٢) Tone **الدَرَجَة** أو النبرة أو العِرَب هي المسافة التامّة بين نغمة ونغمة. و**الفاصلة** Caesura: قطيعة إيقاعيّة في اللحن.

جُملاً فيه ناقصة أقلاً، وقد أسقطها فجأة كما في مطلع رباعيّة مقام F الكبير أو رباعيّة مقام A الصغير. ويكتسب الشعور بالتخلّي حدّة متزايدة قياسًا إلى التيّار الجارف لأعمال الفترة الثانية، كما في السِمفونيّة الخامسة، حيث يبدو أنّ بيتهوڤن، في لحظات مثل نهاية الحركة الرابعة، لم يعد قادرًا على أنْ ينتزع نفسه من المقطوعة. وفي الختام، يقول آدورنو عن أسلوب الأعمال المتأخّرة أنّه أسلوب موضوعي وذاتي في آن معًا:

«الموضوعي هو المشهد المصدوع، أمّا الذاتي فهو النور الذي به يتوهّج المشهد، وحيدًا، نحو الحياة. إنّه [بيتهوڤن] لن يحقّق التركيب التجاوزي المتساوق بينهما. وبما هو طاقة تفكيك، يمزّقهما إربًا ربّما لكي يحافظ عليهما للأبديّة. الأعمال المتأخّرة، في تاريخ الفنّ، إن هي إلّا كوارث.» (567 EM).

ولبّ الموضوع، كما هو الحال دائمًا عند آدورنو، هو المشكلة في محاولة تعيين ما الذي يلحم الأعمال معًا، يوحّدها، يجعل منها أكثر من مجرّد تجميع الشذرات. هنا يكون آدورنو في أكثر حالاته تفارقًا. لا يستطيع المرء أن يتبيّن ما الذي يربط الأجزاء بعضها ببعض إلّا بإثارة «الصورة التي تخلقها مجتمعة». ولا يستطيع المرء أن يستصغر الفوارق بين الأجزاء، فيبدو أنّ مجرّد **تسمية** تلك الوحدة، أو تعيين هويّة معيّنة لها، يخفّفان من طاقتها الكارثيّة. وهكذا فإنّ قوّة الأسلوب المتأخّر لدى بيتهوڤن قوّةٌ سلبيّة، والأحرى أنّها السلبيّة ذاتها. فحيث يتوقّع المرء الهناءة والنضج، يلقى تحدّيًا خشنًا، عسيرًا، ممانعًا، وربّما غير إنسانيّ.

يقول آدورنو «إنّ نضج الأعمال الأخيرة لا يشبه نوع النضج الذي يلقاه المرء في الثَمَر. . . ليست الأعمال مكوّرة بل مثلومة، تالفة. تفتقد إلى حلاوة المَذاق، فهي مُرّة وشائكة، ولا تستسلم للبهجة المجرّدة.» (EM 564). تبقى أعمال بيتهوفن المتأخّرة بلا عزاء يتعذّر على أيّ تركيب تجاوزي أن يستوعبها: إنّها لا تنتظم في أيّ ترسيمة، ولا تتصالح أو تلقى حلًّا، ما دام تذرُّرها غير القابل للانفراج أو التجميع فهو تذرّرٌ بنيوي، وليس تزيينيًّا ولا هو بالرمزي أو أيّ شيء آخر.

إنّ مؤلّفات بيتهوفن المتأخّرة هي في الواقع «كلِّيّةٌ ضائعة» وبالتالي كارثيّة.

ولا بدّ هنا من العودة إلى فكرة التأخّر. التأخّر بأيّ معنى؟ **التأخّر** عند آدورنو هو فكرة البقاء على قيد الحياة فيما يتعدّى المقبول والطبيعي. إلى ذلك، يتضمّن التأخّر فكرةً تقول إنّ ما من أحد يستطيع أن يتعدّى التأخّر أبدًا، ولا هو يستطيع التعالي عليه أو تجاوزه، أو الإفلات منه؛ كلّ ما يستطيعه المرء هو أن يعمّق التأخّر. فلا إعلاء ولا وحدة. في كتابه، «فلسفة الموسيقى الجديدة»، يقول آدورنو إنّ نِتاج شونبرغ قد أطال أساسًا من أمد المتعاديات غير المتصالحة، والنقائض والقيود التي كبّلت بيتهوفن المتأخّر. وينطوي التأخّر طبعًا على المرحلة الأخيرة من الحياة البشريّة.

نقطتان إضافيّتان. السبب الذي جعل أسلوب بيتهوفن المتأخّر يستحوذ على آدورنو خلال مجمل نتاجه هو مفارقة كاملة قضت بأن تكون أعمال بيتهوفن الأخيرة، المجمّدة والمقاوِمة اجتماعيًّا،

هي لبّ الموسيقى الحديثة في عصرنا. في أوبرا «فيديليو» التي تنتمي إلى صميم أعمال الفترة المتوسّطة، تتجلّى فكرة الإنسانيّة على امتداد العمل، ومعها فكرة العالم الأفضل. الأمر نفسه بالنسبة لهيغل، حيث التضادّات المتعادية قابلة للحلّ من خلال الجدليّة، مع تصالح الأضداد، ومن خلال التركيب التجاوزي **الأكبر** في النهاية. أمّا بيتهوفن المتأخّر فيحافظ على العناصر غير القابلة للتصالح منفصلة بعضها عن بعض، وبذلك «تتحوّل الموسيقى أكثر فأكثر من شيء دالّ إلى شيء غامض، غامض حتى بالنسبة للموسيقى ذاتها.»[١] وهكذا فإنّ بيتهوفن الأسلوب المتأخّر يهيمن على موسيقى الرفض للنظام البرجوازي الجديد وينبئ بفنّ شونبرغ الكامل الأصالة و**التجديد**، «حيث موسيقاه المتقدّمة لا مَعين لها إلّا أن تلحّ على تحجّرها الذاتي دون تنازل للنزعة المدّعية الإنسانويّة وقد انفضح أمرها... في الظروف الراهنة يقتصر دور [الموسيقى] على النقض القاطع» (PNM 20).

الملاحظة الثانية، بعيدًا من أن يكون مجرّد ظاهرة هامشيّة وثانويّة، يتحوّل بيتهوفن الأسلوب المتأخّر، المستلَب والغامض من دون ندم، إلى النموذج الاستباقي للشكل الجمالي الحديث، وبسبب بُعده عن المجتمع البرجوازي، ورفضه له، بل بسبب موته الصامت، يكتسب دلالة وبعدًا متعاظمَين لهذا السبب بالذات.

(١) Theodor W. Adorno, *Philosophy of New Music*, trans. Anne G. Mitchell and Wesley V. Blomster (New York and London: Continium, 2004), 19.
الإشارات اللاحقة مذكورة في متن النصّ بما هي PNM يتبعها رقم الصفحة.

يبدو مفهوم التأخّر لآدورنو، بطرائق متعدّدة، وما يرافقه من اجترارات وقحة وكالحة لموقف الفنّان الهرم، على أنّه الوجه الأساسي للجماليّة ولعمله هو نفسه بما هو منظّر نقدي وفيلسوف. وفي قراءتي لآدورنو، وفي القلب منها تأمّلاته في الموسيقى، أراه يحقن الماركسيّة بمَصل قويّ إلى درجة أنّه يذيب قوّتها التحريضيّة تذويبًا شبه كامل. فلا يكفي أن تتقوّض الأفكار الماركسيّة عن التقدّم والذروة تحت وطأة سخطه السلبي العنيف، يتقوّض معها أيضًا كلّ ما يوحي بحركة ما. في إزاء الموت والشيخوخة، وبداية واعدة طوتها السنون، يستخدم آدورنو نموذج بيتهوفن المتأخّر ليكابد هو نفسه نهايةً تأتي على شكل **تأخّر**، لكنّه تأخّر **لذاته**، لا لأيّ آخر غير ذاته، فلا هو تمهيد لشيء ولا محوٌ لشيء آخر. التأخّر هو أن تبلغ النهاية، بكامل وعيك، طافحًا بالذاكرة، ومُدركًا أيضًا لحاضرك إدراكا عميقًا (ولو أنّه إدراك استباقي). وهكذا يصير آدورنو، مثله مثل بيتهوفن، شخصيّة من شخصيّات التأخّر، بل يصير معلّقًا على الحاضر، في غير أوانه، فضائحيًّا بل كارثيًّا.

لا أحد يحتاج إلى التذكير بأنّ آدورنو عسير القراءة إلى درجة استثنائيّة، في لغته الألمانيّة الأصليّة أو في العدد من الترجمات التي صدرت لأعماله. يتحدّث فريدريك جايمسون[1]، عن حقّ،

(١) **فريدريك جايمسون** (١٩٣٤) أستاذ جامعي واحد أبرز المفكّرين الماركسيين والنقّاد الأدبيين في أميركا. واسع الإنتاج في حقول متعدّدة من أعماله «البعد حداثة: المنطق الثقافي للرأسماليّة المتأخّرة»، «اللاوعي السياسي»، «الماركسيّة والشكل». واسع التأثير على المناخ الفكري والثقافي في الصين الشعبيّة.

عن جُملته الألمعيّة، ورقيّها غير المسبوق، وحركتها الداخليّة المعقّدة والمبرمجة، وطريقتها في أن تحبط بطريقة روتينيّة المحاولة الأولى أو الثانية أو الثالثة لتلخيص محتواها. وينتهك أسلوبُ آدورنو النثري قواعد متنوّعة. فهو يفترض قلّة التفاهم المشترك مع جمهوره؛ ثم إنّه بطيء، وأسلوبه ليس أسلوبًا صحفيًّا، فلا هو قابل للتعليب ولا للتقليب السريع لصفحاته. حتى إنّ نصّ سيرته الذاتيّة، «مينيما موراليا» مثلاً، يعتدي على استمراريّة السيرة والسرد والنوادر؛ ويقلّد شكلُ السيرة عنوانَها الفرعي حرفيًّا ـ «تأمّلات من حياة خَربة» ـ وهي سلسلة متدحرجة من الشذرات المفكّكة، تغزو جميعُها «كلّيّات» مشبوهة، ووحدات وهميّة يرعاها هيغل من عليائه، حيث التركيب التجاوزي الأكبر ينطوي على كره للفرد وتحقير له. «إنّ مفهوم الشموليّة، بكلّ تناقضاته، يُجبر هيغل على أن يعيّن للفرديّة موقعًا دونيًّا في بناء الكلّ، على الرّغم من أنّه يعترف لها بدور محرّك في مسار ذلك البناء.»[1]

في مواجهته للكلّيّات المزيّفة، والتي لا تُطاق في حالة هيغل، ليس يكتفي آدورنو بالقول إنّها تفتقد إلى الأصالة وإنّما لا تكتب بديلاً، ولا **تشكّل** بديلاً، من خلال المنفى والذاتيّة، وإن يكن منفى وذاتيّة مكرّسيَن للمسائل الفلسفيّة. إلى ذلك يضيف، «يمكن للتحليل الاجتماعي أن يتعلّم من التجربة الفرديّة أكثر بكثير

---

(١) Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, trans. E. F. N. Jephcott (London: Verso, 1974), 17. باقي الإشارات مذكورة في متن النصّ يرمز إليها بـ MM يتبعها رقم الصفحة.

ممّا يعترف به هيغل، فيما المقولات التاريخيّة العريضة. . . لم تعد بمنأى عن تهمة الاحتيال». (17 MM). ففي ممارسة التفكير النقدي الفردي الصارم، توجد «قوّة الاحتجاج». نعم، إنّ فكرًا نقديًّا كفكر آدورنو شديد الخصوصيّة وشديد الغموض في الغالب، ولكن مثلما يكتب هو في «استسلام»، آخر مقالاته، «المفكّر النقدي الذي لا يعذّب ضميرَه، ولا يرهبه أحدٌ إلى الفعل، هو في الحقيقة المفكّر الذي لن يذعن». وأمّا العمل من خلال بُقع الصمت والشقوق فيعني تفادي التعليب والتحكّم، أي أن يرتضي المرء بموقعه **المتأخّر** وأن يمثّل ذاك الموقع. «فكلّ فكر سابق قابل للقمع والنسيان بل حتى للاختفاء. فالتفكير يحمل زخم العام، فما كان بالأمس تفكيرًا مفحِمًا يجب أن يتفكّره آخرون في مكان آخر: إنّ هذه الثقة تصاحب حتى أكثر الأفكار تقوقعًا وضعفًا»(١).

يعني آدورنو هنا أنّ الفكر الفردي جزء من الثقافة العامّة للعصر، ولكونه فكرًا فرديًّا، يستولد زخمه الخاصّ مع أنّه ينحرف عن العامّ.

لذا فالتأخّر نوعٌ من المنفى الاختياري بمنأى عمّا هو مقبول عمومًا، ولاحقًا عليه، ومستمرًّا بعد انقضائه. هذا هو تقييم آدورنو لبيتهوفن المتأخّر وهذا هو الدرس الخاصّ الذي يستخلصه

---

(١) **Theodor W. Adorno, *Critical Models: Inventions and Cathwords*, trans. Henry W. Pickford** (New York: Columbia University Press, 1998) وقـد عدّلت الترجمة بعض الشيء (الملاحظة هنا لإدوارد سعيد)

منه للقارئ. والكارثة التي ينطوي عليها الأسلوب المتأخّر عند آدورنو هي أنّ الموسيقى، في حالة بيتهوڤن، مجزّأة، تخترمها فراغات وبُرهات صمت لم يمكن ملؤها بلمّها في ترسيمة عامّة، ولا بتجاهلها أو التخفيف منها بالقول «مسكين بيتهوڤن، كان أصمّ، وعند حافّة القبر، وهذه سقطات علينا أن نغضّ النظر عنها».

بعد سنوات من صدور مقالته الأولى عن بيتهوڤن، وفي ما يشبه النقد المعاكس لما ورد في كتابه عن «الموسيقى الجديدة»، نشر آدورنو مقالاً بعنوان «هَرَم الموسيقى الجديدة» تحدّث فيه عن موسيقى متقدّمة ورثتْ مكتشفات مدرسة ڤيينا الثانية ومضت لـ «تظهر عليها عوارضُ رضى زائف» بأن صارت جماعيّة، تقريريّة، وآمنة. فيما الموسيقى الجديدة كانت سلبيّة و«ابنة الإحباط والارتباك» (EM 181). ويستذكر آدورنو قوّة الصدمة التي تلقّاها الجمهور عند العرض الأوّل لـ «اغاني التنْبرغ» لبرغ[١] ولـ «شعائر الربيع»

(١) **آلان بُرغ** (١٨٨٥ ـ ١٩٣٥) مؤلّف موسيقي نمساوي وأحد تلامذة شونبرغ في «مدرسة ڤيينا الثانية». عمل على تطوير تقنيّة الأنغام الإثني عشر التي ابتكرها شونبرغ. وقد تأثّر بُرغ أيضًا بغوستاف ماهلر وريتشارد ڤاغنر. خدم في الجيش خلال الحرب العالميّة الأولى. من أشهر أعماله «أغاني آلتنبرغ» و«أوبرا ڤوزيك» التي عرضت لأوّل مرّة في أوپرا الدولة ببرلين العام ١٩٢٥، وأثارت عاصفة من الرعب والإعجاب والنقد اللاذع في آن معًا.
«أغاني آلتنبرغ» هي خمس أغانٍ أوركستراليّة لقصائد الشاعر المعاصر پيتر آلتنبرغ. تضمّنت حفلة موسيقيّة في «جمعيّة كونشرتو ڤيينا» اثنتين من تلك الأغاني في مارس ١٩١٣، وعرف بالكونشرتو الفضيحة لأنّ الحفلة التي كانت تعبّر عن النزعة التجريبيّة لـ «مدرسة ڤيينّا الثانية» صدمت المستمعين. فبدأ الناس في الشغب ما اضطرّ إلى إنهاء الكونشرتو قبل نهايته.

لسترافنسكي[١]. وقد عبّر كلاهما عن القوّة الحقيقيّة للموسيقى الجديدة، التي تستخلص بشجاعة ما يترتّب على مؤلّفات بيتهوڤن في أسلوبه المتأخّر. أمّا اليوم، فما يسمّى «موسيقى جديدة» قد شاخ ببساطة وارتدّ إلى عهد سابق لبيتهوڤن. «تحدّث كييركيغارد كفقيه لمئة سنة خلت فقال: كان ثمّة هوّة مخيفة، فشيّد جسرٌ لسكّة الحديد فوقها. فصار يستطيع المسافرون الآن النظر بارتياح منه إلى المنحدر في الأسفل. إن حالة الموسيقى [الحديثة وقد شاخت] ليست مختلفة عن ذلك.» (EM 183).

مثلما الطاقة السلبيّة لبيتهوڤن المتأخّر تصدر عن علاقتها المتنافرة الأصوات مع الاندفاعة التنمويّة الإيجابيّة لموسيقاه في فترته الثانية، كذلك فالمتنافرات الصوتيّة عند ڤيبرن[٢]

(١) «**شعائر الربيع**»: باليه وكونشرتو أوركسترالي للمؤلّف الروسي **إيغور سترافنسكي** (١٨٨٢ ـ ١٩٧١) يعتبر واحدًا من الأعمال الموسيقيّة الأوسع نفوذًا في القرن العشرين. عنوانه الفرعي يشي بموضوعاته: «صور من روسيا الوثنيّة في جزءين» على أثر عدد من الطقوس البدائيّة احتفالاً بالربيع، يجري اختيار صبيّة لتكون الأضحية وترقص وصولاً إلى حتفها. تحمل موسيقى سترافنسكي عدّة سمات جديدة وتجريبيّة بالنسبة لعصره، بحيث إنّه عندما عرضت «شعائر الربيع» في مسرح الشانزيليزيه بباريس في أيّار / مايو ١٩١٣، أحدث الطابع الطليعي للموسيقى والكوريوغرافيا صدمة كادت أن تؤدّي إلى أعمال شغب بين الجمهور.

(٢) **أنطون ڤيبرن** (١٨٨٣ ـ ١٩٤٥) مؤلّف موسيقي وقائد أوركسترا نمساوي. أحد تلامذة شونبرغ في «مدرسة ڤيينا الثانية» ومن أبرز دعاة تقنيّة الأنغام الاثني عشر. لعب دورًا بارزًا في الحياة الثقافيّة بين الحربين (١٩٢٢ ـ ١٩٣٤) وكان من وجوه الجمهوريّة النمساويّة الأولى و«ڤيينا الحمراء» (١٩١٨ ـ ١٩٣٤) عندما كانت العاصمة النمساويّة تحت حكم الحزب الاشتراكي الديموقراطي. قاد «الأوركسترا السيمفونيّة العالميّة» (١٩٢٢ ـ ١٩٣٤). وڤيبرن من الاشتراكيين الديموقراطيين

وشونبرغ[١] تُعزَف «وقد أحاطت بها رعدة»؛ «فتُستشعَر بما هي أصوات هجينة، يقدمّها مؤلّفاها بخوف ورجفة» (185 EM) ويقول آدورنو إنّه عندما يُعاد إنتاج تلك المتنافرات الصوتيّة أكاديميًّا أو مؤسّساتيًّا أو واقعيًّا، بعد جيل بأكمله، فهذا يعني أنّ القوّة الكاسحة للجديد قد فُقِدت إلى الأبد. فإذا أنت رصفتَ عددًا من صفوف الدرجات، أو نظّمتَ احتفالات للموسيقى المتقدّمة، تفقد

الذين انحازوا إلى النازيّة ضدّ اليمين المسيحي، مع أنّ النازيين منعوا أعماله وأعمال بُرغ وشونبرغ بتهمة أنّها تمثّل «الفنّ البلشفي المنحطّ». مات قتلاً على يد جندي أميركي أطلق عليه النار لمخالفته منع التجوّل.

(١) **آرنولد شونبرغ** (١٨٧٤ ـ ١٩٥١). موسيقي ورسّام نمساوي، يعتبر قائد «مدرسة ڤيينا الثانية» وهي مجموعة من المؤلّفين الموسيقيين درّسهم شونبرغ مطلع القرن العشرين. بالمقارنة مع «مدرسة ڤيينا الأولى» التي تضمّ المؤلّفين الكبار في الموسيقى الكلاسيكيّة أمثال هايدن وموزار وشوبرت وبيتهوڤن طبعًا. وأمّا تلامذة شونبرغ فهم آلبان برغ، وأنطون ڤيبرن، وإدوارد ستورمان. وُلد شونبرغ في ڤيينا لأسرة يهوديّة وتحوّل باكرًا إلى اللوثريّة المسيحيّة العام ١٨٩٨. حارب في الحرب العالميّة الأولى في جيش الإمبراطوريّة النمسويّة ـ الهنغاريّة، لكنّه عاد إلى اليهوديّة مع مجيء هتلر إلى السلطة العام ١٩٣٣ وهاجر بعد سنة من ذلك إلى الولايات المتّحدة الأميركيّة.

ألّف شونبرغ أعمالاً موسيقيّة على مدى نصف قرن، وتميّزت فترته الأولى بمحاكاة المؤلّفين الرومنطيقيين في أواخر القرن التاسع عشر. أمّا فترته المتأخّرة فتتميّز بتقنيّة الأنغام الاثني عشر الشهيرة التي ابتكرها العام ١٩٢٠ ـ ١٩٢١. ومن مؤلّفاته عدّة كونشرتات للكمان والبيانو ومنوّعات للأوركسترا. وله أوبرا غير مكتملة من ثلاثة فصول بعنوان «موسى وأهرون» انبنى نصُّها على التوراة حيث شخصيّة موسى المركزيّة تحاكي مؤسّس الحركة الصهيونيّة ثيودور هرتزل. وعلى الرّغم ممّا تعرّض له شونبرغ من نقد، مثله مثل بيتهوڤن، يبقى أحد أعمدة الأساس في تطوّر الموسيقى خصوصًا في مرحلته المتأخّرة الساحرة التي تركت أثرًا بيّنًا على المؤلّفين الموسيقيين اللاحقين.

اللبّ في إنجاز ڤيبرن، مثلاً، وهو مجابهة «تقنيّة الدرجات الاثنتي عشرة[١]... بنقيضها، الطاقة التفجيريّة للفرد الموسيقي»؛ وإذا «الموسيقى الجديدة»، وقد هرمت قياسًا للفنّ المتأخّر، لم تعد تعني أكثر من «رحلة فارغة، مع أنّها حيويّة، عبر نصوص موسيقيّة توحي بأنّها معقّدة مع أنّه لا يحدث فيها شيء» (185, 187 EM).

يوجد إذًا توتّر جوّاني في الأسلوب المتأخّر يدين الشيخوخة البرجوازيّة، ويصرّ على المعنى المتقادم للانفصال والنفي والفوات التي يعبّر عنها الأسلوبُ المتأخّر، والأهمّ أنّه يتّكئ عليها من حيث الشكل. وإذ يقرأ المرء مقالات آدورنو عن التنقيط وأغلفة الكتب، وقد جمعها في «ملاحظات عن الأدب»، وصولاً إلى أعماله النظريّة الكبرى كما في «جدليّة الضدّ» و«النظريّة الجماليّة»، يتكوّن عنده الانطباع بأنّ ما كان يبحث عنه في الأسلوب قد عثر عليه عند بيتهوڤن المتأخّر: بداهة التوتّر المستمرّ، والعناد المشاكس، وتجاور التأخّر والتجدّد بفضل «كلّابة لا ترحم تشدّهما بعضها لبعض، بحيث لا يستطيع زخم أضعف أن يفصل

---

(١) **أسلوب الدرجات الاثنتي عشرة: twelve tone method/serialism** ويسمّى أيضًا التسلسليّة، تقنيّة تأليفيّة طوّرها شونبرغ العام ١٩٢١ تستخدم ١٢ درجة مرتبطة واحدتهما بالأخرى حصرًا بدلاً من اعتماد درجة واحدة أو درجة كنقطة أو نقطتي ارتكاز. سمحت هذه التقنيّة الجديدة بتوفير أساس جديد للبنية الموسيقيّة، مختلف عن الأساس السابق للنغميّة. وتضمن تقنيّة الـ ١٢ درجة أن لا تطغى درجة على الأخريات في حين أنّ الدرجة المعتمدة على مبدأ بنيوي توحيدي تبقي الموسيقى كلّها على مقام واحد. انحصر استخدام هذه التقنيّة أوّل الأمر بتلامذة شونبرغ في «مدرسة ڤيينا الثانية» إلى أن انتشر استخدامها في الخمسينيّات من القرن الماضي، واعتمدها موسيقيّون عديدون منهم إيغور ستراڤنسكي.

بينهما» (186 EM). وفوق ذلك كلّه، فالأسلوب المتأخّر، كما يمثّله بيتهوفن وشونبرغ يتعذّر نسخه أو إعادة إنتاجه سرديًّا. وهنا المفارقة: كيف أنّ أعمالاً جماليّة غير قابلة للتكرار جوهريًّا، ومعبّرًا عنها بتفرّد، قد كُتِبتْ لا في مطلع الحياة التأليفيّة وإنّما في آخرها، وهي تمارس مع ذلك تأثيرها على الأعمال اللاحقة. كيف يدخل هذا التأثير في عمل الناقد ويُغنيه، وهو الذي يثمّن كاملُ مشروعه بعناد اللامساومة واللازمنيّة؟

لا يمكن التفكير فلسفيًّا بآدورنو دون دفقة النور الجليلة التي يضيئه بها كتاب لوكاش «التاريخ والوعي الطبقي» ولكن لا يمكن التفكير فيه أيضًا دون رفضه لما تضمّنه العمل الأوّل من نزعة ظفراويّة وإعلائيّة ضمنيّة. فإذا كانت علاقة الذات بالموضوع وتناقضاتها، عند لوكاش، والتذرر والضياع، والمنظور الساخر للحداثويّة، بيّنة ومجسّدة ومستوعبة في أشكال سرديّة كما هو حال الملاحم المعاد كتابتها في الرواية كما في الوعي الطبقي للبروليتاريا، فإنّ مثل هذا الخيار المميّز بالنسبة لآدورنو، كما قال في مقال شهير ضدّ لوكاش، هو نوع من المصالحة الخلّبيّة في ظروف الشِدّة. كانت الحداثة واقعًا ساقطًا غير قابل للاستعادة، و«الموسيقى الجديدة»، ومثلهما ممارسة آدورنو الفلسفيّة ذاتها، ترى إلى مهمّتها على أنّها تذكير بياني دائم بهذا الواقع.

ولو أنّ هذا التذكير هو مجرّد «**لا**» مكرّرة أو «**هذا لا ينفع**»، لكان الأسلوب المتأخّر والفلسفة تكراريين ومملّين إلى أبعد حدّ. فلا بدّ من وجود «عنصر **بنّاء**» يتسامى على الجميع، ويحرّك

المسار. وما يثير إعجاب آدورنو بشونبرغ هو قسوته بالإضافة إلى ابتكاره تقنيّة توفّر للموسيقى بديلاً عن التآلف النغمي وعن التغيّر في مقامات الصوت واللون والإيقاع في الموسيقى الكلاسيكيّة. يصف آدورنو تقنيّة الأنغام الاثني عشر عند شونبرغ بعبارات مأخوذة حرفيًّا تقريبًا من دراما لوكاش عن مأزق الذات ـ الموضوع، ولكن كلّما لاحت فرصة للتركيب التجاوزي، يكتشف آدورنو أنّ شونبرغ قد عمل على إحباطها. فما نشاهده هو آدورنو يبني مسارًا تراجعيًّا خاطفًا للأنفاس، كناية عن نهاية شوط يتسلّل بواسطته عائدًا على الطريق ذاته الذي سلكه لوكاش؛ فإذا كلّ الحلول المبتكرة بجهد جهيد التي تبرّع بها لوكاش للخروج من مستنقع اليأس الحديث، يفكّكها آدورنو ويعطّلها بجهد مماثل، في تقريره عن حقيقة ماهيّة موسيقى شونبرغ. وفي تركيزه على رفض «الموسيقى الجديدة» المطلق للمجال التجاري، سحبت كلماتُ آدورنو الأرض الاجتماعيّة من تحت الفنّ. ذلك أنّ الفنّ لا يحتمل إذ يحارب التزيين والوهم والتصالح والتواصل والإنسانيّة والنجاح.

«يجب التخلّي عن كلّ ما ليس له وظيفة في العمل الفنّي ـ وبالتالي كلّ ما يتجاوز قانون الكينونة المحض. تقع وظيفة العمل الفنّي تحديدًا في تعاليه على الوجود المجرّد... وما دام العمل الفنّي، لا يمكن أن يكون واقعًا، في نهاية المطاف، فإنّ التخلّص من كلّ السمات الوهميّة يستظهر الطبيعةَ الوهميّة لوجوده ببريق إضافي. هذا المسار لا مفرّ منه.» (70 PNM).

ونتساءل أخيرًا: هل أنّ هذا هو الأسلوب المتأخّر لبيتهوفن وشونبرغ؟ وهل أنّ موسيقى هذا وذاك معزولة إلى هذا الحدّ في تضادّها مع المجتمع؟ أم أنّ أوصاف آدورنو لهما كناية عن نماذج، وقواعد، وتمثّلات، المقصود منها استظهار بعض السمات وبالتالي منح المؤلّفين مظهرًا وقوامًا في كتابات آدورنو ذاتها ومن أجلها؟ إنّ جهد آدورنو جهدٌ نظري ـ أي أنّ ما يَبنيه لا يفترض به أن يكون نسخة عن الشيء الحقيقي، وهو لو حاول ذلك لما أنتج أكثر من نسخة معلّبة ومدجّنة. وموقع الكتابة عند آدورنو هو النظريّة، وهي فسحة تمكّنه من أن يبني عليها جدليّته السلبيّة النافية للأساطير، سواء أكتب عن الموسيقى أو الأدب أو الفلسفة المجرّدة أو المجتمع، فالغريب في جهد آدورنو النظري أنّه محدّد جدًّا ـ أي أنّه يكتب بناء على تجربة طويلة لا من منظار البدايات الثوريّة، وموضوعات الكتابة عنده مشبعة بالثقافة. إنّ موقع آدورنو بما هو منظّر للأسلوب المتأخّر ولنهاية الشوط هو موقع [منهجيّة] **معرفيّة** استثنائيّة، يشكّل النقيض من معرفيّة [جان جاك] روسّو. وثمّة أيضًا فرضيّة الثروة والامتياز (وافتراضهما بالتأكيد)، أي ما نسمّيه «النخبويّة» في أيّامنا هذه، وبتنا نطلق عليه مؤخّرًا تسمية عدم اللياقة السياسيّة. إنّ عالم آدورنو هو عالم جمهوريّة ڤايمار[1]، عالم الحقبة الحداثويّة العليا والأذواق

---

(١) **جمهوريّة ڤايمار** (١٩١٩ ـ ١٩٣٣) هي النظام الجمهوري الذي نشأ في ألمانيا بعد هزيمة الإمبراطوريّة الألمانيّة في الحرب العالميّة الأولى العام ١٩١٨. نتجت عن اجتماع وطني في ڤايمار العام ١٩١٩ أعلن الجمهوريّة ووضع لها دستورها. استمرّت جمهوريّة ڤايمار إلى حين صعود هتلر إلى السلطة العام ١٩٣٣. واجهت

الباذخة والهوايات الملهمة وإن تكن متخمة بعض الشيء. لم يكن آدورنو يتحدّث من موقع السيرة الذاتيّة أكثر ممّا كانه في النبذة الأولى من «مينيما موراليا» بعنوان «إلى مارسيل پروست»:

«ابن أسرة ميسورة، امتهن، لموهبة أو لضعف، مهنةً تسمّى مهنة ثقافيّة، بما هو فنّان أو باحث، سوف يعاني الأمرّين على يد من يحملون لقب «زملاء» المقيت. لم يحسدوه لاستقلاله وحسب، وشكّكوا في جدّيّة نواياه، بل اشتبهوا أيضًا بأنّه مبعوث سرّي للسلطات القائمة. إنّ **شكوكًا كهذه**، مع أنّها تشي بتحامل ضمني، **سوف يثبت أنّ لها أساسًا من الصحّة**. إلّا أنّ الممانعات الحقيقيّة تقع في مكان آخر. فالانشغال بأمور الفكر صار الآن انشغالاً «عمليًّا»، مشروعًا تجاريًّا ذا توزيع عمل صارم، وأقسام مميّزة وجمهور محصور. وصاحب الموارد الماليّة المستقلّة الذي اختار المهنة انطلاقًا من نفوره من خزي كسب المال، لن يكون في وضع يسمح له بالاعتراف بهذه الحقيقة. وقد عوقِب على ذلك. فهو ليس «محترِفًا»، بل هو مصنّف في عداد الهواة في مراتب المتنافسين، مهما يكن متمكّنًا من موضوعه؛ فيترتّب عليه، إن هو أراد تحصيل مهنة، أن يثبت أنّه أضيق أفقًا من

= عدّة مشكلات اجتماعيّة واقتصاديّة وسياسيّة بما فيها إملاءات «معاهدة ڤرساي» التي فرضت على ألمانيا التعويضات عن خسائر الحرب. مع ذلك، تميّزت تلك الفترة بنهضة فكريّة وثقافيّة لافتة. انتعشت الفلسفة والموسيقى والفنون خلال الفترة بين الحربين. وظهرت «مدرسة فرانكفورت» في تلك الفترة، وهي مجموعة من الفلاسفة وعلماء الاجتماع ارتبطوا بـ «معهد الأبحاث الاجتماعيّة» في فرانكفورت، ضمّت آدورنو وإريش فرومّ، وماكس هوركهايمر وألبرت آنشتاين وغيرهم.

الاختصاصي الأكثر تمكّنًا.» (2 MM)، التشديد من إدوارد سعيد.

الحقيقة السلاليّة الهامّة هنا هي أنّ والدَي پروست من أصحاب الثروات. وليس أقلّ أهمِّيّة منها العبارة التالية التي تصف زملاءه على أنّهم يحسدونه بالإضافة إلى كونهم يشكّون في أنّه على علاقة بـ «السلطات القائمة»؛ ويضيف آدورنو بأنّ لشكوكهم أساسًا من الصحّة. هذا يعني أنّه في مباراة بين مداهنات في بولڤار سان أونوريه الثقافي[١] وتلك الصادرة عن المعادل الأخلاقي لجمعيّة عمّاليّة، ينتهي آدورنو إلى اختيار الأولى لا الأخيرة. فميوله النخبويّة هي طبعًا نتاج خلفيّته الطبقيّة، هذا من جهة. أمّا من جهة أخرى، فما يجذبه إلى تلك الطبقة، حتى بعد أن خرج من صفوفها، هو ما توفّره من راحة وبذخ، ما سمح له، كما يوحي في «مينيما موراليا»، بأن يألف الأعمالَ الموسيقيّة الكبرى، والمعلّمين الكبار، والأفكار الكبرى، لا بما هي مواضيع اختصاص مهني وإنّما بما هي ممارسات ينغمس فيها أحد الأعضاء المداومين في نادٍ معيّن. ومع ذلك يوجد سبب آخر لماذا يستحيل استيعاب آدورنو في أيّ نظام، حتى في نظام الحسّيّة لدى الطبقة العليا: فهو يتحدّى التوقّعات تحدِّيًّا جرفيًّا، ويلتفت بعينه الساخطة، مع أنّها نادرًا ما تكون لامبالية على كلّ ما يقع عمليًّا تحت مرماها.

---

(١) **جادة سان أونوريه** من أرقى شوارع باريس، تقع في الدائرة الثامنة من العاصمة، وتضمّ القصر الجمهوري، الإيليزيه، وعددًا من المباني الحكوميّة والسفارات ودُور الأزياء والمتاجر الفخمة والمعارض الفنّيّة.

مهما يكن من أمر، فإنّ آدورنو، مثله مثل بروست، عاش وعمل طوال حياته إلى جانب الثوابت الكبرى التي بُني عليها المجتمع الغربي، بل إنّه كان جزءًا منها: العائلات، الجمعيّات الثقافيّة، حياة موسيقى وحفلات موسيقيّة، وتقاليد فلسفيّة، بالإضافة إلى عدد آخر من المؤسّسات الأكاديميّة. إلّا أنّه كان يقف دومًا على حدة، دون أن يكون جزءًا من أيّ منها. كان موسيقيًّا لم يمتهن الموسيقى، وفيلسوفًا موضوعه الرئيس الموسيقى. وعلى خلاف العديد من نظرائه الأكاديميين أو المثقّفين، لم يدّعِ آدورنو أبدًا أنّه على الحياد سياسيًّا. تَشبه مؤلّفاتُه صوتًا طباقَيًّا تنجدل فيه الفاشيّة والمجتمع البرجوازي الاستهلاكي والشيوعيّة، ولا يمكن فهمه دونها كلّها، وهو دائم النقد لها، ودائم السخرية منها.

لذا، أظنّ أنّه يصحّ النظر إلى تشبّث آدورنو العميق، مدى حياته، بالفترة الثالثة من حياة بيتهوڤن على أنّه خيار لنموذج نقدي حافظ عليه بعناية، ولمبنى شُيّد لصالح راهنيّته بما هو فيلسوف وناقد ثقافي في منفى إلزامي عن المجتمع الذي مكّنه من أن يكون ما هو عليه أصلاً. أنْ تكون متأخّرًا يعني إذًا أن تتأخّر عن (وأن ترفض) العديد من المكاسب الموفِّرة للراحة داخل المجتمع، وليس أقلّها شأنًا أنْ يقرأك وأن يفهمك بسهولة عددٌ كبير من الناس. من جهة أخرى، فالناس الذي قرأوا لآدورنو، بل أعجبوا به، يحسّون في قرارة أنفسهم نوعًا من التنازل الساخط لرجل يتقصّد أن لا يكون جديرًا بأن يُستلطَف، فكأنّه ليس مجرّد فيلسوف أكاديمي جادّ، وإنّما زميل قديم هرم، مزعج، بل صريح

حدّ الوقاحة، يجهد لجعل الحياة صعبة للجميع، مع أنّه قد غادر حلقة الزملاء.

تحدّثتُ عن آدورنو بهذه الطريقة لأنّه تجمّعتْ حول عمله المدهش في غرابته وتفرّده جملة من المميّزات العامّة للنهايات. فأوّلاً، آدورنو، مثله مثل العديد من الذين عرفهم وأعجب بهم ـ هوركهايمر، طوماس مان، ستويرمان[1] ـ كان رجل دنيا، فهو المديني الدمث المتروّي، والقادر على انتقاء كلمات مثيرة

(١) **ماكس هوركهايمر** (١٨٩٥ ـ ١٩٧٣) فيلسوف وعالم اجتماع ألماني. أحد الوجوه البارزة في «مدرسة فرانكفورت»، لعب دورًا حاسمًا في بلورة ابرز مساهماتها «النظريّة النقديّة» التي تحاول الجمع بين الفلسفة الماركسيّة ونظريّة فرويد في التحليل النفساني. عمل مع آدورنو على تأليف «جدليّة النهضة» (١٩٤٤). كان له أثر بارز على معاصريه امثال هابرماس.

طوماس مانّ (١٨٧٥ ـ ١٩٥٥) روائي وناقد اجتماعي ألماني. ولد لأسرة ميسورة (الوالد تاجر وعضو مجلس شيوخ). فرّ إلى سويسرا مع مجيء هتلر للحكم ومنها هاجر إلى الولايات المتّحدة الأميركيّة ثم عاد إلى سويسرا حيث وافاه الأجل. من أبرز أعماله «الجبل السحري» و«الدكتور فاوستس»، التي نسج فيها على منوال غوته، ليروي قصّة المؤلّف الموسيقي آدريان ليڤركون وفساد الحياة الثقافيّة الألمانيّة فترة ما بين الحربين، و«موت في البندقيّة». نال جائزة نوبل للآداب العام ١٩٢٩ (راجع الفصل السابع من هذا الكتاب)

إدوارد ستيورمان (٢٨٩٢ ـ ١٩٦٤) عازف بيانو ومؤلّف موسيقي نمساوي (ولاحقًا أميركي). درس على شونبرغ وعمل معه في مناسبات عدّة وعزف من أعماله على البيانو في «جمعيّة المعزوفات الموسيقيّة الخاصّة» التي أسّسها شونبرغ العام ١٩١٨ لتعريف مجتمع ڤيينا على أعمال الحركة الموسيقيّة الجديدة. هاجر إلى الولايات المتّحدة حيث درّس في كونسرفاتوار فيلادلفيا ومدرسة جويلارد الشهيرة للموسيقى في نيويورك. كان ثيودور آدورنو من تلامذته. ألّف ستورمان موسيقى للغناء والبيانو وللفرق الحجريّة وتميّز بسبب أدائه موسيقى بيتهوڤن في الخمسينيّات في الولايات المتّحدة.

للحديث عن أشياء متواضعة مثل نقطة وفاصلة أو علامة تعجّب. وإلى جانب هذه الخصال يقع الأسلوب المتأخّر ـ أسلوب رجل ثقافة أوروبي يشيخ ولكنّه يقِظٌ ذهنيًا، لا يميل البتّة للهناءة المتقشّفة أو النضج الرخو: لا تلعثمَ زائدًا في البحث عن مراجع أو هوامش ولا استشهادات حصيفة، وإنّما تجلّي المقدرة الدائمة لمن هو شديد الوثوق من نفسه وذو تربية راقية تسمح له بالحديث عن باخ والمعجبين به، وعن المجتمع وعِلم الاجتماع بالجدارة ذاتها.

آدورنو شخصيّة متأخّرة، لأن الكثير مما فعله قد ناضل بوحشيّة ضدّ زمانه ذاته. وعلى الرّغم من أنّه كتب الكثير في حقول عديدة، فقد هاجم معظم الخطوات المتقدّمة التي تحقّقت في تلك الحقول جميعًا، يشتغل مثل زخّات مِرشّة ضخمة من حامض السلفوريك المسكوب فوق الجميع. عارض مجرّد فكرة الإنتاجيّة بأن كان هو نفسه مؤلّفًا فائض الإنتاج أضعافًا مضاعفة، دون أن يمكن ضغط أيّ منه حقًّا في منظومة آدورنويّة أو منهج آدورنوي. في عصر التخصّص، كان كاثوليكيًّا، يكتب عن كلّ شيء يقع عليه نظره تقريبًا. وفي ميدانه المخصوص ـ الموسيقى، الفلسفة، التيّارات الاجتماعيّة، التاريخ، التواصل، السيمياء ـ كان آدورنو العلّامة بلا تواضع كاذب. فلا تنازلات لقرّائه، لا تلخيصات، لا مجاملات، ولا علامات استدلال مساعِدة، أو تبسيطات مناسِبة. لا عزاء أبدًا ولا تفاؤل مزيّف. ومن الانطباعات التي تساورك إذ تقرأ آدورنو أنّه يشبه آلة محمومة ماضية في تفكيك نفسها إلى أجزاء أصغر فأصغر. كان له ميلُ إلى التفاصيل النيّقة الذي تلقاه عند مصوّر المنمنمات:

يسعى وراء أدنى شائبة وينشرها لكي تُرى على الملأ وتستثير ضحكة صغيرة مدّعية.

وروح العصر هو ما كرهه آدورنو حقًّا وناضلت كلّ كتاباته بضراوة لشتمه. كلّ ما يتعلّق به، وفي التوجّه إلى القرّاء الذين بلغوا سنّ الرشد في الخمسينيّات والستّينيّات من القرن العشرين، يعود إلى ما قبل الحرب فليس يتبع الدَرْجة السائدة، وربّما كان محرِجًا، كما في آرائه عن الجاز أو عن مؤلّفين موسيقيين مكرّسين عالميًّا، مثل ستراڤنسكي وڤاغنر. فالتأخّر بالنسبة إليه يعادل التقهقر، من «**الآن**» إلى «**آنذاك**» عندما كان الناس يناقشون كييركيغارد وهيغل وكافكا بمعرفة كاملة لمؤلّفاتهم، لا بمجرّد الاطّلاع على ملخّص أو دليل. والأشياء التي كتب عنها بدا أنّه يعرفها منذ الطفولة ولم يتعلّمها في جامعة أو خلال معاقرة حفلات النخبة.

ما يثيرني بنوع خاصّ في آدورنو هو أنّه نمط قرن عشريني مميّز، وهو من أبناء أواخر القرن التاسع عشر الخارج على عصره، أو ذاك الرومنطيقي الخائب أو المتحرّر من الأوهام، يعيش كأنّما منتشيًا في عزلته عن أشكال حديثة جديدة ورهيبة ـ الفاشيّة، معاداة اليهود، الشموليّة والبيرقراطيّة، أو ما أسماه آدورنو «المجتمع الانضباطي» و«صناعة الوعي»، ولكنّه في تواطؤ معها جميعًا. كان عَلمانيًّا متشدّدًا. ومثله مثل عنصر الوجود الأوّل عند ليبنتز، غالبًا ما يناقِش بالعودة إلى العمل الفنّي، ذلك أنّ آدورنو ـ ومعه معاصرون أجلاف أمثال ريتشارد شتراوس ولامبيدوزا، وڤيسكونتي ـ كان متمحورًا حول أوروبا بلا مَحيد،

خارجًا على التيّار الدارج، يقاوم أيّ ترسيمة استيعابيّة، ومع ذلك، فالغريب أنّه يمثّل توقّع النهاية دون أمل واهِم أو رضوخ مصطنَع.

وفي النهاية ربّما كانت تقنيّة آدورنو، التي لا تُضاهى، هي أهمّ ما لديه. فتحليلاته لمنهج شونبرغ في «فلسفة الموسيقى الجديدة» يمنح كلمات ومفاهيم لآليّات التشغيل الجوّانيّة لمنظور جديد بالغ التعقيد في نوع فنّي آخر، وهو يفعل ذلك بإدراك تقني عبقري دقيق للنوعيَن معًا، أي للكلمة والنغمة. والأحرى القول إنّ آدورنو لم يترك أبدًا القضايا التقنيّة تعترض طريقه، ولا سمح لها أن تربكه باستعصاءاتها أو بالسيطرة البديهيّة الذي تتطلّبها. كان بإمكانه أن يكون أكثر تقانة بأن يرى إلى التقنيّة من منظار التأخّر، فيرى إلى بدائويّة ستراڤنسكي في ضوء نزعة التجميع الفاشيّة اللاحقة.

الأسلوب المتأخّر أسلوب دارج، والغريب أنّه منفصل عن الحاضر. قلّة من الفنّانين والمفكّرين فقط يأبهون بما فيه الكفاية بمهنتهم للاعتقاد بأنّ المهنة تشيخ هي أيضًا، وعليها أن تواجه الموت بأحاسيس وذاكرة فاشلتين. وكما قال آدورنو عن بيتهوڤن، ليس يرتضي الأسلوبُ المتأخّر وتائرَ الموت النهائيّة؛ يبدو له الموت، بدلاً من ذلك، على عكسه، بما هو سخرية. ولكن إزاء عمل ثريّ ومتكسّر وذي مهابة متقلقلة مثل «القدّاس الاحتفالي»، أو في مقالات آدورنو نفسه، السخرية هي الكيفيّة التي بها يظلّ التأخّر، بما هو موضوع وأسلوب، يذكّرنا بالموت.

الفصل الثاني

عودة إلى القرن الثامن عشر

في الفصل الأخير، باشرتُ مناقشة ظاهرة الأسلوب المتأخّر، الذي أعطاه آدورنو معنى كثيفًا وعميقًا إلى حدّ استثنائي، في نصّ لا يُنسى عن الفترة الثالثة والختاميّة من [فنّ] بتهوڤن. هذه الفكرة عن تجانس «الأسلوب المتأخّر»، كما أسماه آدورنو، تخترق بانتظام شديد العديد من كتاباته اللاحقة، في عمله عن «پارسيڤال» لڤاغنر[1]، مثلاً، وعن أعمال شونبرغ الأخيرة، وغيرها. ويعود

---

(١) **ريتشارد ڤاغنر** (١٨١٣ ـ ١٨٨٣) مؤلّف موسيقي وعازف وقائد أوركسترا ومؤلّف نصوص أعماله الأوپراليّة بنفسه. أحدث ثورة في الأوپرا من خلال مفهوم «الفنّ الشامل» الذي يحوي تركيبًا من الفنون الشعريّة والمرئيّة والموسيقيّة والمسرحيّة حيث الموسيقى خاضعة للمسرحة الدراميّة. أمضى قسطًا من حياته متنقّلاً بين فرنسا وسويسرا وإيطاليا وروسيا وإنكلترا منفيًّا سياسيًّا، بعد مشاركته في ثورات =

السبب جزئيًّا إلى أنّ آدورنو يمثّل هو أيضًا نموذجًا عن الأسلوب المتأخّر في القرن العشرين؛ فقد بدأتُ بدراسة مجموعة من فنّاني القرن العشرين بمن فيهم ريتشارد شتراوس[1]، لأنّ أعماله

١٨٤٨ الديموقراطيّة ومناصرته الأفكار القوميّة والاشتراكيّة، وهربًا من دائنيه، وعاش علاقات غراميّة عاصفة ومعقّدة. تأثّر بفلسفة شوپنهاور التشاؤميّة ونظرته إلى الموسيقى بما هي التعبير المباشر عن حقيقة العالم التي هي إرادة عمياء وغريزيّة.
أبرز أعماله «تريستان وإيزولد» (١٨٦٥) المستوحاة من حكاية يجري تداولها في الأدب الأوروبي منذ القرن الثاني عشر عن علاقة حبّ وزِنا تنتهي بمأساة. و«الحلقة» وهي أربع أوپرات مستوحاة من الأساطير الجرمانيّة أكملها العام ١٨٧٤ ويستغرق عرضها ١٥ ساعة. و«پارسيڤال» (١٨٨٢) هي الأوپرا التي يرى فيها إلى المسيحيّة والجنس من خلال القوميّة الألمانيّة والعداء لليهود. وقد ألّف ڤاغنر في هذا الموضوع الأخير دراسة بعنوان «اليهود في الموسيقى» يتّهم فيها الموسيقيين اليهود بالسطحيّة والانحطاط، ويعزو السبب إلى سطحيّة اللغة العبرانيّة وانحطاطاتها، بحسب تعبيره.
أعجب هتلر أيّما إعجاب بموسيقى ڤاغنر وأجبر معاونيه على حضور حفلات لامتناهية من أعماله. ويروى أنّ النازيين كانوا يجبرون الأسرى في معسكر اعتقال «داشاو» على سماع موسيقاه على سبيل إعادة التأهيل.
أسّس ڤاغنر قصر الاحتفالات الخاصّ به في بايروث حيث ترقد رفاته. وترك تأثيرات متنوّعة على الفنون والآداب. وكان فريدريك نيتشه أحد أعضاء الحلقة الضيّقة حوله، وقد استشهد به في كتابه «ولادة التراجيديا» على اعتبار موسيقاه تعلن انبعاث النزعة الديونيسيّة في الثقافة الأوروبيّة في مقابل النزعة الأبولونيّة العقلانيّة «المنحطّة». تأثّر به في الموسيقى شتراوس وماهلر وشونبرغ ودُبوسي وبريتنّ. وفي الأدب ترك تأثيره على الشاعر الأنغلو ـ أميركي أودن (الذي قال عنه «لعلّه أعظم عبقري عاش في كلّ الأزمنة») وپروست وطوماس مانّ.
فرضت دولة إسرائيل الحرم على أعمال ڤاغنر، ما أثار سجالاً مستمرًا في الأوساط الفنّيّة العالميّة. وقد أقدم دانيال بارنباوم أحد كبار عازفي البيانو وقادة الأوركسترات العالميين إلى معارضة هذا الحرم وكسره.
(١) **ريتشارد شتراوس** (١٨٦٤ ـ ١٩٤٩) كبير مؤلّفي وقادة الأوكسترا الألمان في =

الأخيرة ـ «كاپريشيو»[1]، وكونشرتو المزمار وصوناتات الأبواق، وكونشرتو الأبواق الثاني، و«التحوّل»، و«الأغاني الأربع الأخيرة» ـ أثّرت فيّ لقوّتها غير المنقوصة وطابعها التجريدي مع أنّها اختزاليّة بطريقة غريبة بل ارتجاعيّة. إلى جانب شتراوس كنتُ مهتمًّا أيضًا بالأعمال الأخيرة لجان جينيه، كما بأعمال المخرج السينمائي لوتشينو ڤِسكونتي، خصوصًا أنّه نقل إلى السينما العام ١٩٦٣ رواية لامپيدوزا «الفهد»، وهي رواية متأخّرة إذا جاز الحديث عن رواية متأخّرة.

الفترة الرومنطيقيّة المتأخّرة ومطلع الحقبات الحديثة. قصائده السيمفونيّة والأوپرات جزء لا يستغنى عنه في أيّ برنامج للموسيقى الكلاسيكيّة. ولد لأسرة موسيقيّة وبدأ التأليف وهو في السادسة قبل أن ينتقل للدراسة في مدرسة الموسيقى الملكيّة. تعاون شتراوس مع النظام الهتلري فعيّن رئيسًا لـ «مكتب الدولة للموسيقى» مع أنّ جوزيف غوبلز لم يكن يحبّ موسيقاه. لكنّه عزل عن ذلك المنصب بعد اكتشاف رسالة إلى كاتب نصوصه الأوپراليّة ستيفن زڤايغ يسخر فيها من مفهوم العرق الآري. ألّف للأوپرا، والأعمال الأوركستراليّة ولحّن القصائد. ومن أعماله «النشيد الأولمبي» للكورس والأوركسترا (١٩٣٤) الذي عُزِف في إفتتاح الألعاب الأولمبيّة ببرلين العام ١٩٣٦ في عهد هتلر، و«سالومي» (١٩٠٥) و«إلكترا» (١٩٠٨) و«الفارس ذو الوردة» (١٩١٠) و«آريادن في [جزيرة] ناكسوس» (١٩١٦) و«هيلينة المصريّة» (١٩٢٧) و«كابريشيو» (١٩٤٠) وقصائد سيمفونيّة منها «دون جوان» (١٨٨٩) و«ماكبث» (١٨٩٠) و«هكذا تكلّم زرادشت» (١٨٩٦) وغيرها.

(١) Capricio: **نزوة**. تأليف موسيقي حرّ. و«**كابريشيو**» هي الأوپرا الأخيرة لريتشارد شتراوس، عرضت لأوّل مرّة في مُنشن في أكتوبر ١٩٤٣. تعاون مع كليمنس كراوس على كتابة النصّ. تبحث الأوپرا، التي تجري أحداثها في قصر قرب باريس، حول موضوع «ما هو الأعظم: الفنّ، الشعر أم الموسيقى؟» ويتجسّد السؤال في قصّة الكونتيسّة مادلين الموزّعة بين رجلين يخطبان ودّها: الشاعر أوليڤييه، الموسيقي فلامان.

احتلّ شتراوس موقعًا مركزيًّا حاسمًا في تحرِّيّاتي عن الأسلوب المتأخّر. يشير غلين غولد بشيء من المبالغة إليه بما هو أكبر قامة موسيقيّة في القرن العشرين. وهو زعمٌ لن يوافقه عليه العديد من الموسيقيين والنقّاد المعاصرين. فالنظرة التي باتت مكرّسة إلى شتراوس أنّه بعد «سالومي» و«إلكترا» ـ التي عرضت هذه الأخيرة العام ١٩٠٩، في العام ذاته الذي عرضت فيه «توقّع»[(١)]، الدراما التعبيريّة ذات المغنّية الواحدة لشونبرغ ـ ارتدّ إلى عالم «الفارس ذو الوردة» (١٩١١) النغمي المعسول، المتخلّف نسبيًّا والمدجّن فكريًّا. مذذاك، ليس يبدو أنّه تطوّر كثيرًا إذا ما قارنّاه مع «مدرسة ڤيينا الثانية» وأيضًا مع معاصريه الأقلّ ثوريّة أمثال هندميث وستراڤنسكي[(٢)] وبارتوك وبريتن[(٣)]. صحيح

(١) Ewartung أوپرا لشونبرغ هي كناية عن مونولوغ لمغنِّية سُپيرانو واحدة ترافقها أوركسترا كبيرة عُرضت لأوّل مرّة سنة ١٩٢٤. تسعى إلى التعبير خلال نصف ساعة من العزف والغناء عن ثانية واحدة من الانتشاء الروحاني. تعتبر هذه الأوپرا البالغة التعقيد من الناحية التقنيّة أبرز أعمال «الموسيقى الجديدة» والحداثة الموسيقيّة، فهي بلا موضوع محدّد ولا نغمة مركزيّة أو لحن مركزي.

(٢) **إيغور ستراڤنسكي** (١٨٨٢ ـ ١٩٧١) مؤلّف وعازف بيانو وقائد أوركسترا روسي يعتبر واحدًا من أهمّ موسيقيي القرن العشرين وأكثرهم تأثيرًا. عرف نتاجه بتنوّعه الشديد. اشتهر عالميًّا أوّل الأمر من خلال ثلاثة أعمال باليه «طائر النار» (١٩١٠) و«پتروشكا» (١٩١١) وخصوصا «شعائر الربيع» (١٩١٣). ومع أنّه لجأ إلى الأساليب التقليديّة للمعلّمين الكبار أمثال باخ وتشايكوفسكي، إلّا أنّه استخدم أيضًا تقنيّة الأنغام الاثني عشر التي ابتكرها شونبرغ.

(٣) **بنجامين بريتن** (١٩١٣ ـ ١٩٧٦) مؤلّف موسيقي إنكليزي، وقائد أوركسترا ورسّام. شخصيّة مركزيّة في الموسيقى الكلاسيكيّة البريطانيّة في القرن العشرين، تتراوح أعماله بين الأوپرا، والموسيقى الغنائيّة، والأعمال الأوركستراليّة. أبرز أعماله أوپرا «بيتر غرايمز» (١٨٤٥) و«نشيد جنائزي للحرب» (١٩٦٢) و«دليل

أنّه في أعمال أوپراليّة مثل «آدريان في ناكسوس» (١٩١٦) و«السيّدة التي لا ظلّ لها» (١٩١٩) تجاوز «الفارس ذو الوردة» ولكنّه لم يصل إلى القوّة الجذريّة لمقطوعاته المبكرة، التي طوّرت المدرسة التلوينيّة عند ڤاغنر[١] فيما تجاوز حتى «تريستان»، ولا هو ألّف مثلها. غولد، الذي كان مهتمًّا بالمدرسة التسلسليّة في ڤيينّا قدر اهتمام أيّ آخر، يعتبر أنّ هذا التصرّف المعهود لشتراوس لا يمكن القبول به، فيرى أنّ الأمر المثير حقًّا في شتراوس هو أنّ سيرته المهنيّة وبراعته الموسيقيّة التي لا تضاهى، تهزمان أيّ مساق زمني أو تطوّري مبسّط. ثم يستطرد قائلاً إنّ مواهب شتراوس الضخمة وإنتاجه الإعجازي لأعمال خارقة على مدى سبعة عقود من الزمن تجعل منه «... أكثر من مجرّد أعظم موسيقي في عصرنا. أرى أنّه شخصيّة مركزيّة في المعضلة الحاسمة للأخلاقيّة الجماليّة في أيّامنا هذه ـ الارتباك البائس الذي ينشأ عند محاولة احتواء الضغوط المبهمة للمصير الفنّي الموجّه ذاتيًّا داخل المحصّلة التاريخيّة المضبوطة للمساق الزمني الجَمَعي. إنّه أكثر من مجرّد راية تقليديّة لتحشيد الرأي المحافظ. إنّنا نتعرّف فيه إلى واحد من الشخصيّات القويّة النادرة التي تتحدّى مسار التطوّر التاريخي»[٢].

الشابّ إلى الأوركسترا» (١٩٤٥). تأثّر بأعمال سترافنسكي وشوستاكوڤتش وماهلر، خصوصًا هذا الأخير. من أبرز أحداث حياته علاقته بمغنّي التينور پيتر بيرنز الذي أضحى ملهمه الموسيقي وصديقه وأخيرًا عشيقه.

(١) Chromatism المدرسة التلوينيّة والدرجات التلوينيّة في الموسيقى هي التي لا تنتمي إلى سلّم C ثنائي الدرجة Diatonic الذي يفتقد إلى الرافعات أو الخافضات.

(٢) *The Glenn Gould Reader*, ed. Tim Page (New York: Knopf, 1984), 86.

لم يكن آدورنو متحفّظًا تجاه شتراوس وحسب، كان معاديًا له بشدّة. ودراسة آدورنو عن الموسيقي واحدة من دراساته التهكّميّة الأكثر تألّقًا، يتّهمه بالهوس الأناني المراوغ، وباعتماد التقليد والابتكار بدلاً من التعبير عن عواطف، والترويج لشخصه على نحو مُعِيب، وبالمبالغة في النوستالجيا. وشتراوس، في عين آدورنو، ينوي «السيطرة على الموسيقى دون الخضوع لانضباطها: ذلك إنّ أناه المثاليّة باتت متماهية كلّيًّا مع الشخصيّة القضيبيّة الفرويديّة الساعية وراء لذّتها الذاتيّة دون وَجَل. . . . ومناخ أعماله هو مناخ «فندق الطفولة الكبير» وهو قصر مشرّعة أبوابه لذوي المال»[١]. ذلك أنّه إلى جانب «الفندق الكبير» يوجد «البازار الكبير» على ما يضيف آدورنو. وإذ ينطلق آدورنو فما من شيء يردّه، فتتدفّق النعوت والنكات اللاذعة. فموسيقى شتراوس «لا تستطيع أن تقف عند حدّ، مثلها مثل كبار المقاولين الخائفين من الإفلاس لمجرّد أنّ حجم الأعمال لا يكبر». وأسلوبه التأليفي لا فترات انتقاليّة فيه: بدلاً من ذلك، «تتراصف المواضيع ـ وغالبًا ما تكون قليلة الأهمّيّة ـ مثل صوَر في شريط سينمائي لا ينتهي». وشتراوس، المهذار إلى حدّ رهيب، «آلة تأليفيّة»، ولكنّه ألّف موسيقى «وهميّة» «بالقدر التي هي شَبَه حياة ولا حياة» (590, 591, 605 SR).

ومع ذلك، فوسط هذه الغابة من النعوت المجافية، يجد

---

(١) Theodor W. Adorno, «Richard Strauss», in *Musikalische Schriffen* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1978), 3: 578, 579.

الإشارات اللاحقة إلى هذا المرجع في متن النصّ يرمز إليها بـ RS ويليها رقم الصفحة.

آدورنو لشتراوس بعض قيمة، مع أنّها قيمة **سلبيّة**، لأنّها تنتمي إلى الطبيعة الخلّبيّة للموسيقى. لعلّه يتوجّب عليّ القول إنّ آدورنو، كما في العديد من كتاباته عن الموسيقى وبسبب مؤهّلاته الجبارة للسخرية الاختزاليّة، ينحو أحيانًا إلى الإبهام أو إلى الالتباس الشديد. فبعد أن هاجم شتراوس لعدد من الخطايا، يكتشف فجأة أنّ زيف المؤلّف ومُكره يفيدان في التأشير إلى «حضارة في عهد سابق على إطلاق العنان لبربريّتها وقبل أن تحكم على نفسها بالهلاك». لذلك، «ما يتوجّب إنقاذه هو مشاكسته، كرهه لكلّ ما هو "جامد" بحسب تعبيره... فهو يتمرّد ضدّ ذلك النطاق من العقل الألماني الذي يمنح نفسه منعة أخلاقيّة ولقب "الهويّة الجوهريّة"، بقدر ما يتمرّد ضدّ الحانوتيين الذين لا يتعبون، ويزيح كلّ ذلك بـ "قرف" جدير بنيتشه. ويمضي آدرونو لإبداء إعجابه بشتراوس، على قدراته على مقاومة الانضباطيّة ونفيه النفي «مخترعًا معنى غائبًا انطلاقًا من حطام واقع يتحكّم أصلاً بعبقري لا يقوى على العيش فيه.» (604 - 605 SR).

يستعيد آدورنو قيمة شتراوس من خلال قدرة الرجل الاستثنائيّة على استعادة عالم طفولي منقضٍ على نحو مفاجئ وغير متعمّد: في موسيقاه تلقى الخَرَفَ والطفولة «يعلنان احتقارهما لموظّفي الرقابة». أعتقد أنّ المعنى التقريبي الذي يريده آدورنو أنّ شتراوس أفلت من قساوة زمانه وتحلّله، فكانت موسيقاه ارتدادًا إلى عصر سالف، بقدر ما هي دليل على مدى هزال زمانه الحاضر وتفكّكه. لذا، فشرط فهم شتراوس هو «الإنصات إلى الهمهمة خلف الضجيج»، لأنّ «الحياة التي تحتفل بنفسها في هذه

الموسيقى هي الموت». أخيرًا، يخلص آدورنو قائلاً «لعلّه السقوط وحده يحمل أثرًا لما يمكنه أن يتعدّى الفناء: تجربة في التفكّك غير قابلة للإخماد». (SR 606).

تختلف هذه النظرة الميتافيزيقيّة القاتمة إلى شتراوس اختلافًا بيّنًا عن صورة الرجل عند غولد، وهو يؤلّف موسيقاه ببهجة وبلامبالاة الفنّان الحقيقي لمسار الزمن، ولروح العصر، بل للخطوات الأساسيّة التي يخطوها فنّه ذاته. لا يأتي غولد على ذكر صلة شتراوس بالحقبة الهتلريّة، التي عاشها، وحمل له ارتباطه بها الخزي الدائم، حسبما يرى البعض. أمّا آدورنو فيفعل العكس، إذ يرى في شتراوس سلفيًّا وتقنيًّا ماهرًا، فقد كان ذلك المزيج من خرف وطفولة (والعبارتان لآدورنو) لديه لون من المقاومة الاحتجاجيّة ضدّ النظام الفاسد المحدق به من كلّ جانب. وفقط لأنّه انزوى في حالة تقشّف، هي بالقمع المبرمج أشبه، أمكن لموسيقاه، بسيطرتها التقنيّة المدهشة، أن تقدّم نفسها على أنّها بديل إشكالي صريح للبربريّة الثقافيّة الطاغية.

ليس هنا المجال لنقاش تفصيلي في كلّ مسألة شتراوس، كما أسماها مايكل ستاينبرغ[١] مشيرًا ليس فقط إلى علاقته بالحزب

(١) **مايكل ستاينبرغ** (١٩٢٨ ـ) عالِم وناقد موسيقي كلاسيكيّ نافذ، معلّم، أستاذ الموسيقى في جامعة براون الأميركيّة. ولد في ألمانيا وهرّب إلى بريطانيا ضمن حملة لإنقاذ أطفال يهود قبل أشهر من إعلان الحرب العالميّة الثانية. استقرّ في الولايات المتّحدة الأميركيّة. عمل بما هو الناقد الموسيقي لجريدة «بوسطن غلوب» خلال فترة ١٩٦٤ ـ ١٩٧٦. صدرت مقالاته عن الموسيقى في عدد من الكتب والمجلّات. راجع نصّ مايكل ستاينبرغ عن أفكار إدوارد سعيد الموسيقيّة في مقدّمة هذا الكتاب.

النازي والمؤسّسة الفنِّيّة الألمانيّة في ذلك الزمن، وإنّما أيضًا إلى مشكلات موسيقاه المتأخّرة، التي يصفها ستاينبرغ، دون وجه حقّ، على أنّها مؤاسية، و«نيو بيدرماير»[1] وأكثر من كلاسيكيّة جديدة»[2]. مهما يكن من أمر، تجدر الإشارة إلى أنّ مقال ستاينبرغ كُتِب لمجموعة أعمال عن شتراوس خُطّط لها أصلاً لمواكبة احتفال على امتداد ستّة أيّام في «كلِّيّة بارد» خلال صيف ١٩٩٢. حضرتُ معظم الكونشرتات الإثني عشر التي قَدّمتْ مختارات من كلّ مراحل سيرة شتراوس الفنِّيّة إضافة إلى مقطوعات موسيقيّة من معاصرين متنوّعين بمن فيهم شونبرغ، وريغر، وفايل، وپفتزنر، وبوسوني، وكرينك، وريتّر، وشريكر وهيندميث[3]. الأكيد أنّه في مثل هذا الإطار شديد التنوّع، أثّرت موسيقى

---

(١) الإشارة إلى أوروبا الوسطى في النصف الأوّل من القرن التاسع عشر، حيث اتّسعت الطبقة الوسطى ونما الإقبال على الفنون عامّة. في الموسيقى، اتّسع العزف على الآلات الموسيقيّة بما هو هواية وانتشرت الأدبيّات والمطبوعات الموسيقيّة.

(٢) Michael Steinberg in *Richard Strauss and his World*, ed. Bryan Gillian (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992), 183.

(٣) **يوهان باتيست ريغر** (١٩١٦ ـ ١٩٧٣) مؤلّف وعازف أرغن وبيانو وقائد أوركسترا ألماني اشتهر بأعماله للأرغن مستخدمًا أشكالاً باروكيّة.

كورت ڤايل (١٩٠٠ ـ ١٩٥٠) موسيقي ألماني. نشط زمن جمهوريّة ڤايمار، التقى برتولد بريشت العام ١٩٢٧ وتعاون معه في أحد أبرز أعماله «أوبرا القروش الثلاثة». انتقل إلى باريس مع مجيء هتلر للسلطة، ثم استقرّ في الولايات المتّحدة حيث قدّم عروضه في برودواي؛ وتوفي العام ١٩٥٠.

هانس بفتزنر (١٨٦٩ ـ ١٩٤٩) موسيقي ألماني معروف بأنّه نقل الموسيقى الرومنطيقيّة الألمانيّة إلى القرن العشرين. درّس الموسيقى وأوّل نجاحاته في التأليف أوبرا «الوردة في حديقة الحبّ» ١٩٠١ التي عرضت في فيينا بقيادة

شتراوس في المرء لنوعيّتها المحافظ عليها بروعة، ومقاربتها المثيرة دومًا لأيّ شكل من الأشكال يصدف أنّ شتراوس يؤلّف فيه موسيقاه. لم أسمع فعلاً من الموسيقى المتأخّرة ما يصدمني على

غوستاف ماهلر. استمرّ في العمل والإنتاج في ظلّ النظام النازي، لكنّه امتنع عن تنفيذ كلّ إملاءاته إلى أن طرد من أكاديميّة الموسيقى في ميونيخ.

فرّوتسيو بوسوني (١٨٦٦ ـ١٩٢٤) مؤلّف موسيقي إيطالي وعازف بيانو ماهر، وقائد أوركسترا وناشر وكاتب ومعلّم بيانو. انتقل مع أهله إلى النمسا حيث درس الموسيقى. تنقّل بين عدّة مدن أوروبيّة. أسهم في التعريف بـ «الموسيقى الجديدة». له مؤلّفات عديدة تستلهم الماضي للبيانو والكمان والأوبرا. وترك عملاً غير مكتمل هو «دكتور فاوستوس» المستوحاة من مسرحيّة للشاعر الألماني الكبير غوته.

أرنست كرينك (١٩٠٠ ـ ١٩٩٢) موسيقي وكاتب وناقد نمساوي. تمثّل موسيقاه تعدّد الأنواع الموسيقيّة في القرن العشرين من الجاز وصولاً إلى الموسيقى الإلكترونيّة. ألّف أوبرا «كارل الخامس» العام ١٩٣١ التي اعتبرت معادية للنازيّة وذات نزعة كاثوليكيّة وقوميّة نمساويّة. فمنعت السلطات عرضها وطرد كرينك من النمسا. انتقل إلى الولايات المتّحدة الأميركيّة حيث مارس التدريس والتأليف.

الكزندر ريتّر (١٨٨٣ ـ ١٨٩٦) عازف كمان ومؤلّف موسيقي ألماني. وُلد في روسيا واستقرّ في ألمانيا وكان له تأثير كبير على ريتشارد شتراوس. وقد أقنعه بالتركيز على تأليف القصائد السيمفونيّة، وعرّفه على كتابات ڤاغنر وشوپنهاور الموسيقيّة.

فرانتس شريكر (١٨٧٨ ـ ١٩٣٤) مؤلّف موسيقي (أوپرا خصوصًا) وقائد أوركسترا ومدير معاهد موسيقيّة. وُلد في موناكو ودرس وعمل في النمسا. اشتهر بعزفه أعمالاً لماهلر وشونبرغ وقد ارتبط مع هذا الأخير بصداقة وثيقة.

بول هِيْندمِيث (١٨٩٥ ـ ١٩٦٣) من أبرز الموسيقيين الألمان في النصف الأوّل من القرن العشرين. مدرّس وشاعر وعازف كمان وقائد أوركسترا ومنظّر موسيقي. رأى إلى الموسيقي على أنّه صاحب حرفة أكثر منه فنّان. عمل على إحياء التقنيّات التقليديّة في مواجهة الموسيقى الجديدة. كانت له علاقة ملتبسة بالنظام النازي أوّل عهده. غادر إلى سويسرا بعد منع أعماله، ومنها إلى أميركا. ألّف في أنواع موسيقيّة عدّة بما فيها الأوبرا والباليه.

أنّه يسهل صرفه لأنّه، كما يلاحظ غولد عن حقّ، كان شتراوس دائمًا عظيم الكفاءة، وله، بين المؤلّفين الألمان الرومنطيقيين المتأخّرين، قدرة فريدة، هي «عصمة تناغميّة [هارمونيّة] مجيدة». ليس يشعر المرء بالقوّة ذاتها لدى معظم المؤلّفين الآخرين الذين عزف لهم في حفلات كلّيّة بارد الموسيقيّة، لأنّه، كما يقول غولد أيضًا، «ربّما كان شتراوس أكثر انشغالاً من أيّ مؤلّف آخر من مؤلّفي جيله باستخدام الثروات النغميّة للرومنطيقيّة المتأخّرة إلى أقصى مداها، داخل أقصى الأنظمة الشكليّة صرامة»[١].

وكما لاحظ آخرون، فإنّ عمل شتراوس المتأخّر يبثّ إحساسًا بالعودة والاسترخاء، تكذّبها إلى حدّ كبير الأحداثُ المفزعة الجارية حوله. لنفكّرْ بمثال «كاپريشيو»، آخر أوپرا له أنجزها في العام ١٩٤١. وما يبعث على الاضطراب الشديد هو أنّ الأوپرا عرضتْ في وقت كان يتقرّر فيه إبادة اليهود الأوروبيين وعلى مسافة رمية حجر من المكان. على أنّه ما من شيء كدّر سطح العمل؛ ولا ينبغي أن ينعكس بأيّ طريقة واضحة على أيّ إخراج للعمل. فكّروا في الأوپرا على أنّها تعرض شرخًا بدقّة شَعرة ـ كالذي أصاب الكأس الذهبيّة لهنري جايمس[٢] ـ بحيث

---

(١) Page, *Gould Reader*, 87.

(٢) **هنري جايمس** (١٨٤٣ ـ ١٩١٦) كاتب وروائي وقاصّ أميركي قضى معظم أيّامه في إنكلترا. أحد دعاة الواقعيّة في الفنّ. يرى أنّ وظيفة الرواية أن تقدّم تصويرًا للحياة يمكن للقارئ أن يتعرّف إليه. موضوع روايته «الكأس الذهبيّة» (١٩٠٤) الزواج والخيانة الزوجيّة، وتدور أحداثها مدار كأس مذهّبة مشقوقة يرفض أحد شخصيّات الرواية شراءها فتشتريها شخصيّة أخرى، ويكتشف من خلالها ما يشكّل عقدة الرواية.

يمكن أداؤها كاملة بالتلميح، كأن يتراءى خلف الثوب الرسمي لكبير الخدم المنزلي الزيّ العسكري للوحدات الخاصّة [الإس. الإس] النازيّة، أو أن نشاهد سترة زيّ نازي ملقاة بطريقة لامبالية على واحدة من كراسي غرفة الاستقبال الأنيقة. في كلّ الأحوال، «كاپريشيو» موضوعة في إطار القرن الثامن عشر، مثلها مثل «الفارس ذو الوردة»[1]. فكيف لنا أن نفهم هذا الواقع الذي لا يمكن التغاضي عنه؟

كلّما أمعنّا النظر في اهتمام شتراوس بالقرن الثامن عشر، تبدّت أهمِّيّة القبضة التي يمارسها عليه. فقد صمّمت «آريادن» مع هوفمانثال[2] بما هي إطار لمسرحيّة موليير «البرجوازي النبيل». وبعد أن كتبا معظم النصّ قرّر الرجلان نقل الإطار الزمني من القرن السابع عشر إلى القرن الثامن عشر، ومن باريس إلى ڤيينا. أضف إلى ذلك أنّ اهتمام شتراوس مدى حياته بموزار («صوناتا الأبواق الثانية»، المسمّاة Symphonie der Blaser ١٩٤٥، مهداة إلى روح موزار) كما هو إخلاصه للأشكال الكلاسيكيّة (بالمعنى الذي يستعمله شارلز روزن[3]، فيرَى المرء حضورًا وازنًا

(١) «**الفارس ذو الوردة**» (١٩١٠ ـ ١٩١١) أوپرا هزليّة في فصول ثلاثة لريتشارد شتراوس تعالج تفاوت الأعمار في الحبّ، والهرم والخيانة الزوجيّة.

(٢) **هوغو لورنتس ڤون هوفمانثال** (١٨٧٤ ـ ١٩٢٩) روائي ومؤلّف أوپرا وشاعر ومسرحي نمساوي تتناول مسرحيّاته مواضيع دينيّة كاثوليكيّة. ألّف النصوص لعدد من الأعمال الأوپراليّة لشتراوس منها «الفارس ذو الوردة» و«آدريان في ناكسوس» و«المرأة التي لا ظلّ لها» و«هيلينا المصريّة». أسّس مهرجان سلزبرغ بالتعاون مع الممثّل والمسرحي ماكس رايدهاردت.

(٣) **شارلز روزن** (١٩٢٧ ـ ٢٠١٢) عازف بيانو وناقد موسيقي أميركي. عزف لباخ =

ومتكرّرًا للقرن الثامن عشر في عمله يخترقه من بداية سيرته المهنيّة إلى النهاية. بالتأكيد يمكننا الذهاب إلى حدّ القول إنّ أسلوب شتراوس المتأخّر **يكرّس** هذا الحضور ليس فقط في «كاپريشيو» وإنّما أيضًا في الصوناتا الصغيرة الأولى والثانية، وكونشرتو المزمار والكونشرتينو الثنائي للكلارينت والباسون[١] وفي «تحوّلات». وهذا الإصرار على اعتناق صيغ القرن العشرين للغة القرن الثامن عشر وأشكاله، والعودة إليها، هو ما يميّز أسلوب شتراوس إذا ما نظرنا إليه في إطاره الثقافي الأوسع، في زمن أنتجت فيه الحركة الحديثة في الموسيقى دفعة واحدة تلك الأساليب الأكثر تقدّمًا أو أكثر واقعيّة، التي ننسبها إلى التسلسليّة وتعدّد الدرجات أو إلى مؤلّفين امثال ڤاريز و«الموسيقى المحدّدة»[٢].

على أنّ شتراوس ليس وحيدًا في استخدام القرن الثامن عشر إطارًا لأعماله الأوپراليّة على هذا النحو. فإن لم نعترف بالتكرار

وبيتهوڤن وشوپان وشونبرغ. أبرز كتبه «الأسلوب الكلاسيكي» (١٩٧١) حيث يدرس أسلوب الفترة الكلاسيكيّة في الموسيقى من خلال تحليل أعمال الثلاثة الكبار: هايدن وموزار وبيتهوڤن، ويعيّن المبادئ البنيويّة للكلاسيكيّة على أنّها التساوق الشكلي؛ النزوع نحو التناغم؛ والتعبير الدرامي المتزاوج مع التعقيد البنيوي.

(١) Oboe و Bassoon مزمار له فم معكوف وصوت أخفض بديوانيَن octave من صوت المزمار.

(٢) **إدغار ڤاريز** (١٨٨٣ ـ ١٩٦٥) مؤلّف موسيقي فرنسي مبتكِر قضى معظم أيّامه في أميركا. شدّد في موسيقاه على النبر والإيقاع وهو صاحب أفكار تتحدّث عن «الصوت المنظّم» و«الصوت كمادّة حيّة». و«المدى الموسيقي بما هو مدى مفتوح». استخدم لذلك آلات جديدة وعرف بـ «أب الموسيقى الإلكترونيّة».

النسبي، هذا النمط المخصوص من الاستحواذ الثقافي، سوف نرتكب خطأ ربط شتراوس بأوبرا جون كونيغليانو «أشباح ڤرساي» (١٩٩١) في مشروع واحد رجعي في الجوهر. يوجد على الأقلّ ثلاثة أعمال أوبراليّة رئيسة إضافيّة من أعمال القرن العشرين مرتبطة ارتباطًا عينيًّا بالقرن الثامن عشر: «بيتر غرايمز» لبريتن (١٩٤٥)[١]، و«مصير الفاسق» لسترافنسكي (١٩١١)[٢]، و«أوبرا القروش الثلاثة» لكورت ڤايل (١٩٢٨) وتصير أربع أوبرات إذا ما أضفنا إليها «حوارات الكرمليّات»[٣] التي لا تصل إلى مستواها. بالإضافة إلى أوبرات شتراوس الثلاث، تشكّل هذه تشكيلاً ثقافيًّا

---

(١) «**بيتر غرايمز**» أوبرا من تأليف بنجامين بريتن، تدور أحداثها في «الحيّ» وهو قرية افتراضيّة في مقاطعة صافوك البريطانيّة. يعيش فيها صيّاد بهذا الاسم يتّهم في مناسبتين بقتل مساعده الشابّ، فيُطلق سراحه في المرّة الأولى بشرط عدم توظيف مساعد آخر. يعصى أمر المحكمة ويوظّف مساعدًا آخر. يسقط المساعد في البحر ذات ليلة ويغرق فيما غرايمز يتأهّب للإبحار في رحلة صيد. يقتنع سكّان المنطقة بأنّه المسؤول عن قتل مساعده، فيتعقّبونه فيبحر في مركبه وينتحر بإغراق نفسه في البحر. يرى إلى قصّة الأوبرا على أنّها تكنية على مثليّة بريتن المقموعة. عرضت الأوبرا لأوّل مرّة في لندن العام ١٩٤٥.

(٢) «**مصير الفاسق**» The Rake's Progress أوبرا لايغور سترافنسكي. كتب نصّها الشاعر الإيرلندي أودن وتشستر كالمان، وهي مستوحاة من ثماني لوحات ومحفورات للفنّان الإنكليزي وليام هوغارث (١٧٣٣ ـ ١٧٣٥) بالعنوان ذاته تصوّر صعود وانهيار توم وايكويل، وريث تاجر ثري يجيء إلى لندن برفقة نِك شادو، الذي يتبيّن أنّه الشيطان، فيهدر ثروته على الحياة الباذخة الفاسقة وألعاب الميسر والمراهنات والمومسات، وينتهي الأمر به إلى السجن وإلى مصحّ عقلي.

(٣) **حوارات الكرمليّات**: أوبرا لفرانسيس پولانك مستلهمة من قصّة راهبات كرمليّات أُعدمن في عهد الإرهاب خلال الثورة الفرنسيّة بعد أن رفضن الارتداد عن إيمانهنّ المسيحي.

مندمجًا يمكن مناقشتها على حدة وتمييزها عن عمل كوريغليانو[١] وهو المساهمة الأقلّ تأثيرًا بكثير في هذا النوع. تستخدم «أشباح فرساي» القرن الثامن عشر سياسيًّا وسيلة لاسترضاء الجمهور، وزجّه في مشهد تافه، بدل أن يكون مشهدًا جذّابًا، ربّما كوسيلة للمزيد من إضعاف فكرة الأوبرا ذاتها، بحيث تتحوّل إلى أوبرا **فقط**، أي غريبة، شاذّة، غير ذات بال بالنسبة لمشاغل أميركا الإمبرياليّة في نهاية القرن العشرين.

أقدم كاريغليانو وكاتب نصّ الأوبرا تبعه وليام هوفمان على محاولة مروّعة لإعادة كتابة ناريخ الثورة الفرنسيّة، حيث بومارشيه الراديكالي واقع في غرام [الملكة] ماري أنطوانيت التي تظهر لا كرمز بالٍ من رموز عهد قديم مهزول وإنّما بما هي بطلة الأوبرا. إلى ذلك فاللغة الموسيقيّة للعمل باهتة وملتبسة تتراوح شخصيّتها بين تقليد النيوكلاسيكيّة والملهاة الموسيقيّة والحداثة ما بعد التسلسليّة، كلّ هذا إضافة إلى خليط من الإعجاب لا طعم له بأتراك القرن الثامن عشر، ينتهي إلى خبيصة منفّرة، مبهمة من حيث الأسلوب، ومبتذلة من حيث العرض، وهجينة أيديولوجيًّا.

---

(١) **جون كوريغليانو** (مواليد ١٩٣٨) وُلد في نيويورك ودرس التأليف الموسيقي في جامعة كولمبيا. ألّف أعمالاً عديدة للأوركسترا مستخدمًا أساليب متنوّعة. «**أشباح فرساي**» (١٩٩١) أوبرا من فصلين كتب حواراتها وليام هوفمان الإنكليزي. الإطار هو قصر الملك لويس السادس عشر في فرساي. شبح الملكة ماري أنطوانيت منزعج لأنّها مقطوعة الرأس فيؤلّف شبح المسرحي بومارشيه أوبرا لرفع معنويّاتها. ويدخل بومارشيه نفسه الأوبرا فيقع في حبّ الملكة ويساعدها للقبول بمصيرها ويحرّرها من الأسر. تمنع الملكة بومارشيه أن يغيّر مجرى التاريخ. فينفّذ حكم الإعدام بقطع رأس الملكة. ويلتقي بومارشيه وماري أنطوانيت أخيرًا في الجنّة.

إنّ «أشباح ڤرساي» عودة معاصرة إلى ماض قبل ثوري، غرضها تطمين الأميركيين إلى أنّه يمكن صرف النظر عن حدوث الانتفاضات السياسيّة، أو أنّه يمكن معالجتها بواسطة غزو اعتباطي للماضي (وإن يكن متنافرًا جماليًّا) بلغة موسيقيّة ودراميّة لا تبدو مهمومة إلّا باستعراض قوّتها. بالمقارنة، فإنّ أوپرات شتراوس وستراڤنسكي وڤايل وبريتن تتضمّن موسيقى أعمق ارتباطًا بقضايا ذات أهمِّيّة معاصرة، تتوسّطها منظورات شخصيّة إلى القرن الثامن عشر، ما يمكننا من نظرات نافذة جديدة إلى ذلك القرن بما هو رمز ثقافي. وأعتقد أنّ أسلوب ريتشارد شتراوس قابل للاستكشاف بطريقة هي الأكثر إثارة في ذلك الإطار بالذات.

وتجدر مقارنة «أشباح ڤرساي» بما يسعى إليه پيتر سيللرز، في إخراجه التنقيحي لأوپرات «داپونتي» لموزار. لقد سال حبر صحفي كثير في التهجّم على سيللرز لديكوراته لـ «زواج فيغارو» و«دون جيوفاني» و«كوزي فان توتّي» في برج ترامپ، وفي أحد أحياء نيويورك اللاتينيّة الفقيرة، وفي «مطعم ديسپينا» على التوالي. وفيما يمكن للمرء أن يناقش نجاح أو فشل كلّ واحدة من هذه العروض ـ أنا شخصيًّا فضّلت أوپرا «كوزي» لسيللرز[1] على الأخريات ـ فقد جرى التعتيم على النقطة الأساس، فبسبب فكرة مشابهة الواقع التي تروِّج لها وجهةٌ

---

(١) **پيتر سيللرز** مُخرج أوپرا ومسرحي أميركي (مواليد ١٩٥٧). يدرّس في جامعة لوس أنجلس. عُرف بإخراجه أعمالاً يضع لها أُطُرًا مغايرة لتلك التي يوحي بها النصّ الأصلي ونوايا المؤلّف الموسيقي. أخرج «آجاكس» (١٩٨٦) بما هي محاكمة عسكريّة بعد حرب ڤيتنام. كتب نصوص أوپرات «نيكسون في الصين» (١٩٨٧) و«الدكتور النووي» (٢٠٠٥) من تأليف الموسيقي جون آدامز.

راسخة أكثر من اللازم من الأوبرات الإيطاليّة «الواقعيّة»، نسينا أنّ ديكورات الأوبرا هي بالضرورة شاعريّة ومجازيّة، وليست حقيقيّة على نحو آلي، ولا هي تسعى إلى تقليد الطبيعة. فيستطيع المرء أن يقول، مثلاً، إنّ قراءة سيللرز لأوبرات موزار كانت سافرة جدًّا، أو هي تفرض نفسها وبشيء من الفجاجة، ولكن لا يجوز القول إنّه انتهك قواعد كلاسيكيّات القرن الثامن عشر. إنّ انتهاك القواعد هو تحديدًا ما تقوم به الأعمال الأوبراليّة، من الناحية الثقافيّة، وما شدّد عليه سيللرز في رؤيته للأوبرات الثلاث هو الفحص المجهري الاستثنائي للقساوة الاجتماعيّة التي مارسها موزار. وفي رفضه إخفاء هذا الشاغل بواسطة لياقات وحِيل القرن الثامن عشر تحديدًا، التي استغلّهما بطريقة مستهترة كوريغليانو وكاتب نصوص أوبراته هوفمان، كان سيللرز يذكّر، بطريقة تعليميّة متعمّدة، جمهورَ القرن العشرين الأميركي المخدّر إلى حدّ كبير، أنّ الأوبرات يمكن إدخالها في الحداثة، فلا تبقى حبيسة شبه متحف شيّد اعتباطًا لها من مؤسَّسات مثل «متحف المتروبوليتان» [بنيويورك].

إنّ اختيار مواقع الأوبرا موضوع يسحرنا ما إن نشرع بالتفكير به. فما يميّز غالبيّة أوبرات القرن الثامن عشر، الباقية على قيد الحياة ولا تزال تمثّل ـ مع استثناء «أوبرا المتسوّلين» لغاي ـ هو غلبة مواضيع ومواقع مختارة من الفترة الكلاسيكيّة العتيقة. يبرز هنا هاندل وغلوك[١]، طبعًا، ولكن برز أيضًا عددٌ من الشخصيّات الأقلّ شأنًا تؤكّد هذا الرأي بدورها. بعد موزار، الذي تخلّى عن الكلاسيكيّات

---

(١) **كريستوف ويليبالد غلوك** (١٧١٤ ـ ١٧٨٧) مؤلّف موسيقي لأوبرات الفترة

بين الحين والآخر، تقلّصت هذه الممارسيّة، مع أنّ مؤلّفين موسيقيين من القرن التاسع عشر أمثال برليوز(١)، وڤيبر(٢) وبعدهما فور(٣)

الكلاسيكيّة الأولى. قضى سنوات عديدة في قصور آل هاپسبرغ في ڤيينا، وجدّد في الممارسات المسرحيّة للأوپرا فقطع مع النمط الأوپرالي الإيطالي الذي كان طاغيًا خلال القسط الأوفر من القرن الثامن عشر وتأثّر بالأوپرا الفرنسيّة. أبرز أعماله «أورفيو ويوريديسي» (١٧٦٢) و«آلسيست» (١٧٦٧) و«أيفيجني وأوليد» (١٧٧٤) و«إيكو ونرسيس» (١٧٧٩).

(١) **هكتور برليوز** (١٨٠٣ ـ ١٨٦٩) مؤلّف موسيقي فرنسي رومنطيقي وكاتب وقائد أوركسترا. عرف خصوصًا بسبب «سمفوني فانتاستيك» و«قدّاس الموتى الجنائزي الكبير» وأوپرا «الطرواديّون». قدّم مساهمات كبيرة في الآلات الموسيقيّة والأوركسترا. استخدم الأوركسترات الضخمة وقاد أوركسترات من نحو ألف عازف. ألّف قرابة خمسين أغنية. وترك تأثيرًا كبيرًا على نموّ الرومنطيقيّة في الموسيقى وعلى أعمال ڤاغنر وليسزت وشتراوس وماهلر، وغيرهم. معظم أعماله مستوحاة من أعمال أدبيّة. ألّف عدّة كتب عن الآلات والأوركسترات الحديثة وله دراسات عن بيتهوڤن وغلوك وڤيبر، كما ترك مذكّرات.

(٢) **كارل ڤيبر** (١٧٨٦ ـ ١٨٢٦) مؤلّف موسيقي ألماني وقائد أوركسترا وعازف بيانو وناقد، وأحد أبرز مؤلّفي المدرسة الرومنطيقيّة. جهد لتأسيس أوبرا ألمانيّة في ردّ فعل على هيمنة الأوپرا الإيطاليّة على الحياة الموسيقيّة منذ القرن الثامن عشر. كتب النقد الموسيقي في الصحافة، وكان مهتمًّا بالفولكلور. أثّر في شوبان وليسزت وستراڤنسكي ومندلصُن وعلى المؤلّفين الموسيقيين القوميين الألمان في القرن التاسع عشر. له عدّة كونشرتات للبيانو والكلارينيت والأوركسترا. من أعماله الأوپراليّة «أبو حسن» أوپرا هزليّة مبنيّة على قصّة من «ألف ليلة وليلة» (١٨١١) و«القنّاص» (١٨٢١) و«ثلاثة من آل پينتو» (١٨٢١ ـ ٢٤) التي توفي قبل إنجازها فأكملها غوستاڤ ماهلر.

(٣) **غبرييل فور** (١٨٤٥ ـ ١٩٢٤) مؤلّف موسيقي وعازف أرغن وبيانو وأستاذ موسيقى فرنسي. تخصّص في الموسيقى الكَنَسيّة. شغل منصب عازف الأرغن في كنيسة المجدليّة ومدير للكونسرفاتوار بباريس إلى حين تقاعده. ربط نهاية الحقبة الرومنطيقيّة مع حداثة القرن العشرين. وهو أحد روّاد الأغنية الفرنسيّة الفنِّيّة، أو الميلودي. وقيل إنّه أنقذ الموسيقى الفرنسيّة من طغيان القصائد الرومنطيقيّة =

واصلا هذا الجهد. ولكن مع موزار وبيتهوفن، انبثقت مواضيع ومواقع معاصرة، وما لبثت هذه بدورها أن تقلّصت إلى تركيز قومي إجمالي مع ڤاغنر، وسميتانا(١) وموسورغسكي(٢) ويانَاجيك(٣) وبارتوك(٤)، وشتراوس والعديد غيرهم في أواخر القرن التاسع عشر

الألمانيّة الملحّنة. لحّن لكبار شعراء فرنسا أمثال ڤكتور هيغو وشارل بودلير وبول ڤرلين. وله في الأوبرا «پروميثيوس» (١٩٠٠) و«پينيلوپي» (١٩١٣).

(١) **بدريش سميتانا** (١٨٢٤ ـ ١٨٨٤) عازف بيانو ومؤلّف أوپرا وقصائد سيمفونيّة من بوهيميا، مؤسّس مدرسة الموسيقى القوميّة التشيكيّة. معروف دوليًّا بسبب الأوپرا «مقايضة زوجيّة» (١٨٦٦) و«الأرملتان» (١٨٧٤) و«القبلة» (١٨٧٦). أشهر أعماله السيمفونيّة «ما فلاست» (وطني ـ ١٨٧٢ ـ ١٨٧٤) التي تصوّر تاريخ بوهيميا وطبيعتها وحكاياتها، أبرز تأليفاته للموسيقى الحُجْريّة «الرباعي الوتري رقم ١» (١٨٧٦).

(٢) **مودست بتروڤتش موسورغسكي** (١٨٣٩ ـ ١٨٨١) مؤلّف موسيقي روسي، أحد أعضاء المجموعة المسمّاة «الخمسة»، حلقة من الموسيقيين التقوا في سان بطرسبرغ في الأعوام ١٨٥٦ ـ ١٨٧٠ على تأليف نوع موسيقي روسيّ مميّز بديلاً من الموسيقى التي تقلّد الأساليب الأوروبيّة. ويعتبرون فرعًا من الحركة القوميّة الرومنطيقيّة في روسيا. يستلهم في العديد من أعماله تاريخ روسيا والفولكلور ومواضيع قوميّة، منها قصيدة أوركستراليّة بعنوان «ليلة على الجبل الأجرد» (١٨٦٧) وأوپرا «بوريس غودونوف» المبنيّة على حياة القيصر الروسي، ومتواليات للبيانو، وعدّة أغاني منها «أغاني ورقصات الموت» (١٨٧٧).

(٣) **ليو يوجين باناجيك** (١٨٥٤ ـ ١٩٢٨) مؤلّف موسيقي تشيكي ومنظّر موسيقي وعالم فلوكلور وصحفي. استلهم الموسيقى الشعبيّة السلافيّة لبلورة أسلوب موسيقي أصيل وحديث معًا. أحد أبرز وجوه الموسيقى القوميّة في القرن العشرين. أدار الأوركسترا التشيكيّة الفلهارمونيّة من ١٨١٨ إلى ١٨٨٨. كان شديد الاهتمام بالموسيقى الفلوكلوريّة، وأمضى سنوات يجمع الأغاني الشعبيّة وينشرها. ألّف أعمالاً أوپراليّة وأوركستراليّة وكوراليّة وغنائيّة وللجوقات الحُجريّة. من أوائل مؤلّفي الأوپرا ممّن استخدم النثر في النصوص الأوپراليّة. يعتبر من أهم المؤلّفين التشيكيين إلى جانب أنطون دڤوراك وبدريش سميتانا.

(٤) **بيلّلا ڤكتور يانوس بارتوك** (١٨٨١ ـ ١٩٤٥) مؤلّف موسيقي وعازف ومدّرس =

ومطلع القرن العشرين. كانت معايير للإنتاج الأوپرالي، بعد تأسيس مهرجان بايروث العام ١٨٧٦، هي المعايير الطبيعويّة. وكما لاحظ ڤيردي بحسد، وهو يجهّز أوپرا «عائدة» لدار الأوپرا المصريّة، كانت تلك المعايير عسكريّة أيضًا، أي أنّ قادة الأوركسترا والمخرجين أخذوا يفرضون أنفسهم أكثر فأكثر بأساليب جذريّة، بل دكتاتوريّة أحيانًا، كتلك التي ابتكرها ڤاغنر لمهرجان بايروث. ومع ذلك، فما قدّمه ڤاغنر، فضلاً عن اهتمامه بالأسطورة والتاريخ الجرمانييَن تخصيصًا، هو تشديده اللافت على الإكزوتيكي والمشهدي والجنائزي، في خليط للعنصر المشهدي والاستعراضي كان له أثر إقصائي في تقديم الأوپرا. فقد كان المؤلّفون السابقون أمثال ميربير وهاليڤي[1]، لسوء حظّ ڤاغنر، هم الروّاد الحقيقيين في هذا المجال،

مجري. يعتبر إلى جانب ليسزت أكبر موسيقيي المجر وواحدًا من الموسيقيين الأكثر تأثيرًا في القرن العشرين. تنقّل في كافّة أرجاء المجر مع زميله ومواطنه زولطان كودالي لتجميع ودراسة التراث الفولكوري والموسيقى الشعبيّة. وقد ترك ذلك أثرًا بيّنًا على موسيقاه. وهو أحد مؤسّسي علم الموسيقى المقارنة.
جاهر بعدائه للنازيين ورفض العزف في ألمانيا فمُنعت أعماله في إذاعات ألمانيا وإيطاليا. وما لبث أن غادر المجر في أكتوبر ١٩٤٠ إلى الولايات المتّحدة حيث توفي من سرطان الدم في نيويورك في العام ١٩٤٥. ترك أعمالاً عديدة يطبعها تطبيقه اللامع للإيقاع المستوحى من الموسيقى الشعبيّة التي عشقها. إضافة إلى أعمال للأوركسترا والأوپرا والباليه وكونشترتات للبيانو والكمان.

(١) **جياكومو ميربير** (١٧٩١ ـ ١٨٦٤) مؤلّف موسيقى ألماني اشتهر بدمج الأسلوب الأوركسترالي الألماني مع التقليد الصوتي الإيطالي. ومع أنّه كان من أنصار ريتشارد ڤاغنر، ما لبثت علاقتهما أن انهارت بعد أن نشر ڤاغنر باسم مستعار دراسة عن «اليهوديّة في الموسيقى» هاجم فيها الموسيقيين اليهود أمثال ميربير ومندلصُن واتّهمهم بتخريب الموسيقى الألمانيّة تحت وطأة ما أسماه الفساد اليهودي والتودّد للأذواق السافلة. من أعمال ميربير الأوپراليّة «الصليبي في مصر»

بسبب نجاحاتهم الكبيرة كما بسبب ما لتلك الأعمال في الوقت ذاته من مرجعيّة راسخة لموضوعاتها. درست جاين فولشر هذا التفاعل المتفارق بين مشهد استلابي والتدخّل السياسي في برامج أوپرا باريس في منتصف القرن التاسع عشر في كتابها «صورة الأمّة» وعنوانه الفرعي «الأوپرا الفرنسيّة العظمى بما هي سياسة وفنّ مسيّس». وفكرتها هي الإصرار على أنّه «يجب فهم الإطار الاجتماعي» مقترحة أيضًا أنّ «الدور الذي لعبه المسرح أسهم في التحكّم بالتجربة، وبالتالي بطريقة النطق في هذه البرامج [برامج الأوپرات].»[1]

لا يمكن طرح الفكرة إيّاها بالقدر ذاته من الثقة بالنسبة لأعمال القرن العشرين الذين أتحدّث عنهم. فعلى أحد المستويات، ترتبط أوپرات مثل «پيتر غرايمز» و«كاپريشيو» بلا فكاك بزمان ومكان العرض الأوّل، كما بالوسط الاجتماعي والجمالي الذي ينتمي إليه المؤلّف. ومع ذلك، فالمختلف حقًّا في أوپرات القرن العشرين هو أنّ تلك الأعمال، مع أنّها محلّيّة من جهة، إلّا أنّها تتجاوز المستوى المحلّي في سِيَرها المهنيّة اللاحقة. صُمّمت كلّ أوپرات شتراوس للعرض في ألمانيا

= (١٨٢٤) و«روبير الشيطان» (١٨٣١) و«النبي» (١٨٤٩) و«نجمة الشمال» (١٨٥٤) و«الأفريقيّة» (١٨٦٥).

فرومنتال هاليفي (١٧٩٩ ـ ١٨٦٢) مؤلّف موسيقي فرنسي. معروف بأنّه مؤلّف خمس أوپرات تعتبر مقدّمة لكبريات الأوپرات الفرنسيّة. منها «اليهوديّة» (١٨٣٥) و«ملكة قبرص» (١٨٤١) و«شارل السادس» (١٨٤٣) و«نوح» التي توفي قبل إتمامها فأكملها تلميذه جورج بيزيه.

(١) Jane F. Fulcher, *The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicised Art* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1987), I.

وأوروبا. على أنّي أعتقد أنّ «مصير الفاسق» عمل دولي أو كوزموبوليتي (ألّفه لاجئ روسي ومواطن إنكليزي، وعرض لأوّل مرّة في البندقيّة، فلا يصحّ أبدًا القول بأنّ له وطنًا، إذا جاز التعبير). وعلى الرّغم من أنّ «بيتر غرايمز» عُرضت للمرّة الأولى في دار أوبرا «سادلرز ويلز» في لندن، إلّا أنّ العمل تخيّله أصلاً مغتربٌ بريطاني، اشتراكي، مِثْلي ومن أنصار السلام في نيويورك، واكتسب سيرة مهنيّة دوليّة على الفور تقريبًا. أمّا «أوبرا القروش الثلاثة» فإنّ سجلّ تغيّرها وتحوّلها وانقلابها يبعث على الدوار حقًّا، فبالرّغم من أنها موطّنة في مناخ برلين العشرينيّات، إلّا أنّها أيضًا عمل يتجاوز الحدود القوميّة، على الرّغم من محلّيّته المربِكة غالبًا (هو عمل إنكليزي يستخدم شخصيّات إنكليزيّة مركوز في مناخ ألماني لا يخطئ، وقد استغلّه كلّ من بريشت وفايل بلا هوادة).

غير أنّ هذه الاعتبارات تساعدنا على فهم الموقع المميّز للقرن الثامن عشر الذي تمثّله كلّ أوبرا. حتى لو كان الإطار مخصوصًا جدًّا، إلّا أنّه يقدّم للمشاهدين بطريقة تشجّع على تحوّلاتها الكونيّة. هذا هو بالتأكيد وضع سترافينسكي في «مصير الفاسق» التي أسماها مسرحيّة أخلاقيّة، وهو منظور تزيده تنفيرًا أفكارُه الإخراجيّة واختياره سلسلة [لوحات] هوغارث المجازيّة كنموذج لقصّة اخترعها هو وأودن[١] معًا. كلّ إخراج لهذه الأوبرا

(١) **وستان هيو أودن** (١٩٠٧ ـ ١٩٧٣) شاعر أنغلو أميركي وأحد كبار أدباء القرن العشرين. تتمحور أشعاره على الحبّ والسياسة والأخلاق والعلاقة بين البشر والطبيعة. درّس الشعر في جامعة أوكسفورد. تطوّع للنضال في صفوف =

سمعت عنه أو شاهدته كان مؤسلبًا وساخرًا وخفرًا، كأنّه يعكس موسيقى ستراڤنسكي النيوكلاسيكيّة بتلميحاتها المتهكّمة لـ «دون جيوڤاني» والتقنيّات الحذقة لعدد آخر من المؤلّفين الباروكيين [الزخرفيين]. بسبب تجاهله الكامل لتقاليد أوبرا القرن التاسع عشر، يعظّم ستراڤينسكي معاصرة عمله الفنّي، لافتًا النظر إلى حيل والتماعات ومزاجيّة أسلوب ابتكره للتعامل مع الماضي. في الوقت ذاته، وكما قال دونالد ميتشل عن نمط التأليف عند ستراڤنسكي، «الجزء الجديد من العالم [الموسيقي] الذي وفّره ستراڤنسكي للإحساس الحيوي المبدع ليس إلّا الماضي نفسه.»[١] فما يعطينا إيّاه في «مصير الفاسق» إن هو، إذًا، إلّا «ماضويّة الماضي» بما هي موضوعٌ للتأليف الموسيقي ـ في استعارة لقول لـ تي. أس. إليوت.

ولكن لماذا اللجوء إلى القرن الثامن عشر بما هو سياق تجريدي مختصر للماضي؟ هنا عليّ أن أخمّن تخمينًا، طالما أنّ محاولة البرهنة على وجود دافع مشترك لاختيار القرن الثامن عشر في «پيتر غرايمز» و«مصير الفاسق» تستدعي البحث عن فرضيّة عامّة، والعثور عليها إن أمكن. لنلاحظ أوّلاً أنّه في كلّ حالة من هذه الحالات، إضافة إلى إطار الأوبرا وموضوعها المخصوص، يعجّ النصّ بمراجع محلّيّة محدّدة. في «كابريتشيو» مثلاً، يُشار إلى

الجمهوريين في الحرب الأهليّة الإسبانيّة (١٩٣٦ ـ ١٩٣٩) وتركت تجربته أثرًا عميقًا عليه وعلى شعره. كتب نصوصًا للأوبرا وسيناريوات لأفلام وثائقيّة.

(١) Donald Mitchell, *Cradles of the New: Writings on Music, 1951 - 1991*, sel. Christopher Palmer, ed. Mervyn Cooke(London: Faber and Faber, 1995), 132.

غلوك عدّة مرّات، كما في مشهد المسرح الباريسي في القرن الثامن عشر، حيث لاروش مدير المسرح، وكلاريون (كوكب في المجرّة)، يعملان معًا. في «پيتر غرايمز» تغلب تفاصيل نظام الصيد على شواطئ ولاية «صافوك»، ومثلها عادات كيان يسمّيه جورج كراب «الحيّ» في قصيدة بُنيت عليها الأوبرا. ويظهر كراب نفسه في الأوبرا في دور ثانوي صامت، يسأله أحد الشخصيّات بصفته طبيبًا أن يشهد على المحن التي أصابت پيتر غرايمز المعزول والغارق في الحزن. وتلقى النوع ذاته في أوپرات أخرى: نثارًا من تفاصيل نيّقة في دقّتها عن المرحلة المفترض أن يعزّز وجودها في النصّ من الانضباط بقواعد القرن الثامن عشر (خصوصًا في التطريزات غير المعقولة التي أقحمها هوفناسثال على نصّه لـ «الفارس ذو الوردة».)

أذكر ذلك لاستظهار إصرار المؤلّف الموسيقي وكاتب النصّ الأوپرالي على وسم المكان والزمان في تلك الأوپرات بعلامات القرن الثامن عشر الدامغة. إلى هذا نضيف استخدام الأشكال الموسيقيّة للقرن الثامن عشر، مثل لحن الرقصة في «كابريتشيو»، و«الپاساغليا» في «پيتر غرايمز» وجوقة الكونشرتو تقليدًا لأسلوب موزار في «مصير الفاسق»، ورقصات «اللاندرلر»[١] والڤالس،

(١) **الباساغليا**: تنويع على رقصة باروكيّة على لحن مختصر يعتمد الصوت الجهير في العادة. من أشهرها پاساغليا باخ للأرغن، ومثيلاتها عند برامز أو عند برغ وبريتن في أوپرا «پيتر غرايمز». وهي شبيهة شكلاً بالشاكوني إلى درجة أنّ الموسيقيين يخلطون بينهما أحيانًا.
واللاندلر: رقصة شعبيّة شائعة في أجزاء من ألمانيا والأجزاء الألمانيّة من سويسرا

والغناء المنفرد الممسرح في «الفارس ذو الوردة» والأغاني العاطفيّة الراقصة وجوقات الغناء في «أوبرا القروش الثلاثة»، وكلّها ردود أفعال على الابتعاد عن مطوّلات ڤاغنر، بنحيبها ودوّامتها الهلاميّة وما يطغى فيها من الإبهام والاضطراب العاطفي. إنّ هذه المرافعة الافتراضيّة ضدّ ڤاغنر تنطبق على شتراوس المبكر بنسبة أقلّ ممّا تنطبق على شتراوس المتأخّر، إلّا أنّها دليل هامّ في تحرّياتنا. إنّ بريتن[1] وستراڤنسكي وڤايل وشتراوس، في رغبتهم تحاشي بعض التجديدات الطموحة التي أدخلها ڤاغنر، ينفصلون لا عن لغته الهارمونيّة ـ فلن تُفهَم لغتهم الهارمونيّة دون لغته ـ والأحرى أنّهم ينفصلون عن نظرة عامّة للتاريخ كانت سائدة في القرن التاسع عشر، تجسّدها أعمال ستراڤنسكي الأوپراليّة، وخصوصًا «الخاتم» والأعمال اللاحقة. ترى هذه النظرة إلى التاريخ على أنّه تجسيد لسرديّة كونيّة، من النوع الذي تحوكه بانتظام [شخصيّات] ڤوتان

= والنمسا وسلوڤينيا. يرقصها أزواج وتتضمّن الدبك على الأرض والقفز. يقدّر أنّها من أسلاف رقصة الڤالس. كتب عدد من المؤلّفين موسيقى لرقصة اللاندلر منهم بيتهوڤن وشوبرت وبروكنر وماهلر. واستوحاها موزار وهايدن. والرقصة الشهيرة في فيلم «صوت الموسيقى» هي رقصة لاندلر.

(١) **بنجامين بريتن** (١٩١٣ ـ ١٩٧٦) مؤلّف إنكليزي، قائد أوركسترا ورسّام. شخصيّة مركزيّة في الموسيقى الكلاسيكيّة البريطانيّة في القرن العشرين، تتراوح أعماله بين الأوپرا، والموسيقى الغنائيّة، والمقطوعات للأوركسترا أو المقطوعات للعزف الحُجري. أبرز أعماله أوپرا «بيتر غرايمز» (١٨٤٥) و«نشيد جنائزي للحرب» (١٩٦٢) والقطعة الأوركستراليّة «دليل الشابّ إلى الأوركسترا» (١٩٤٥). تأثّر بأعمال ستراڤنسكي وشوستاكوڤتش وماهلر، خصوصًا هذا الأخير. من أبرز أحداث حياته علاقته بمغنّي التينور بيتر بيرز الذي أضحى ملهمه الموسيقي وصديقه وأخيرًا عشيقه.

وبرونهيلد وإردا في «الخاتم»: التاريخ بما هو نظام جبّار يخضع له الجميع وصولاً إلى أدنى السرديّات شأنًا. الأسطورة، الذاكرة الجمعيّة والقبَلَيّة، المصير الوطني، هذه كلّها تسهم في جبروت النظام التاريخي الذي يحرّكه «الخاتم» مثلما تحرّكه، على الصعيد اليومي، أفعال الأفراد ودوافعهم.

وهذا النظام، بعيدًا عن أن يكون نتاج ذهن ڤاغنر المحموم والمرهق، هو الحصيلة التراكميّة لعدة أنماط من تمثُّل التاريخ في فنّ وأدب وفلسفة القرن التاسع عشر، على قولة ستيڤان بان في «كسوة كليو»[(١)]. ومع أنّ بانّ ليس يتحدّث عن الموسيقى إطلاقًا، يمكن النظر إلى كتابه بما هو تعليق مستمرّ على اجتياح التاريخ والأرخنة لأوبرا القرن التاسع عشر؛ فمثلاً، يعتمد تصوير شخصيّات من العالم القديم في [أوبرا] «عايدة» على الدراسات والمكتشفات عن مصر القديمة بطرائق لم يكن يمكن لروسّيني أن يتصوّرها في «سميراميد» في جيل سابق[(٢)]. ويسوق هربرت ليندنبرغ ملاحظة مشابهة حين يتحدّث عن «شفق الآلهة»[(٣)] وعن

---

(١) *The Clothing of Clio* لستيڤان بان، دراسة صدرت العام ١٩٨٤ عن الطرائق المختلفة لتمثّل التاريخ في بريطانيا وفرنسا خلال القرن التاسع عشر.

(٢) **سميراميد**: أوبرا من فصلين لجياتشينو روسيني وضع نصّها غايتانو روسي مبنيّة على التراجيديا التي ألّفها ڤولتير بعنوان «سميراميس» التي تستلهم بدورها حكاية سميراميس البابليّة، زوجة الملك نينوس التي خلفته على عرش آشور. حكمت، بحسب الرواية، لاثنين وأربعين سنة بعد وفاة زوجها واحتلّت معظم آسيا، وأضافت ليبيا وإثيوبيا إلى مملكتها. في الرواية الرومانيّة أنّها اخترعت حزام العِفّة وخلقت تقليد خصي الشباب وتحويلهم إلى خدم خصيان.

(٣) Gotterdammerung آخر الأوبرات في سلسلة «الحلقة» لڤاغنر. عنوانها مأخوذ

«بوريس غودونوف» بما هما من الأعمال الأوپراليّة لعام ١٨٧٠، قد تحوّرت بفضل إيديولوجيا اللغويّات في القرن التاسع عشر في حالة الأوپرا الأولى وبفضل التاريخ القومي في حال الأخيرة. فمعظم الأعمال الواقعيّة العظيمة التي لا تزال على برامج العرض ـ أمثال «كارمن» و«الفارس ذو الوردة»[١] ـ هي أعمال مؤرخنة يعود حسّها بالواقعيّة الفظّة إلى أفكار القرن التاسع عشر عن التاريخ، وإلى إحساس بالنظام الاجتماعي يكاد أن يكون داروينيًّا.

إنّ الانسحاب من القرن الثامن عشر يوازي العودة إلى ما قبل الثورة الفرنسيّة، هذا الحدث التاريخي الأكثر شمولاً وتأسيسًا من الناحية الاجتماعيّة، الذي أرّخ به كتّاب أمثال سكوت وميشليه وماكولي وكوينيه، في بريطانيا كما في فرنسا، حلول تاريخ وطني، واجتماعي ومتماسك مخصوص. لست أقصد أنّ بريتن وستراڤنسكي مجافيان للتاريخ في أعمالهما الأوپراليّة، على أنّ استخدامهما للقرن الثامن عشر يمكّنهما من امتلاك منهج مختلف وتعبير مختلف عن التاريخ ممّا يرجّح التزامهما بهما لولا ذلك الاستخدام. على أنّ الأطر قبل الثوريّة التي يستخدمها شتراوس

من أسطورة نورسيّة قديمة عن حرب بين البشر والآلهة سوف تنتهي بحريق وغريق يليهما ولادة عالم جديد.

(١) «**الفارس ذو الوردة**» (١٩١٠ ـ ١٩١١) أوپرا هزليّة في فصول ثلاثة لريتشارد شتراوس. فيها اربع شخصيّات: زوجة ماريشال أرستقراطيّة، عشيقها الشابّ، الكونت أوكتاڤيو روفرانو، ابن عمّها الفظّ البارون أوخس، وخطيبة الأخير صوفي ڤون فانينا، ابنة برجوازي ثري. تعالج الأوپرا تفاوت الأعمار في الحبّ، مرور الزمن، الهرم والخيانة الزوجيّة.

مختلفة اختلافًا بيّنًا عن تلك التي يستخدمها المؤلّفون الثلاثة الرئيسيّون الذين أبحث في أمرهم. يشترك بريتن وڤايل في نظرة قبل ثوريّة، تغريبيّة تجاه المجتمع، بل معادية له. وهي نظرة تتناول ذاتًا جَمَعيّة متناهية السوء، يجري فضحها وإدانتها في حالة ڤايل، أو هي نظرة إلى المجتمع تستوجب التخوّف من طاقته على الإضرار بالفرد الهشّ في حالة بريتن. وما يستدرّ العطف في بيتر غرايمز الذي يلتزم بريتن مركزيًّا التعبير عنه هو شخص محاط به جموع غير متفهّمة، فيما هو يناضل لتجاوز تاريخه الشخصي وظروفه الشخصيّة وصولاً إلى امتلاك رؤيا تراجيديّة. وعندما يواجه بيتر محنته في تعبير أوپرالي قوي ـ يغنّي منفردًا أغنية تأمُّليّة قلقة بمرافقة الأوركسترا ـ فلا يحول ذلك دون أن يحاصره أهل «الحيّ» ويمنعوه من الوصول إلى كوخه.

إنّ انتحار غرايمز في الفصل الذي يلي هو انعكاس مباشر لذاك المشهد. غير أنّ تخيُّل بريتن للنزاع في تعابيره الموسيقيّة من العمق، بحيث إنّنا نستطيع أن نتبيّن فيه بسهولة ليس فقط التعاطف الميتافيزيقي لحساسيّة قبل رومنطيقيّة (يرسم كراب معالمها بأناقة مميّزة)، وإنّما أيضًا شكل الكونشرتاتو[1] الذي يتّخذه اشتباك المغنّي المنفرد مع الجوقة اشتباكًا فرديًّا وطباقيًّا واحدهما مع الآخر.

---

(١) **Concertato** للتمييز عن كونشرتو، موسيقى باروكيّة كما هي موصوفة في النصّ، ابتكرتْ في البندقيّة أواخر القرن السادس عشر وتُنسَب إلى ما يسمّي «مدرسة البندقيّة.»

إنّ أسلوب ڤايل أبسط وأقلّ مهارة. مثله مثل غاي وستراڤنسكي، تجده يتعاطى مع شخصيّات مجازيّة ـ اللصّ، المتسوّل، المرابي، المومس، الشرطي ـ وجميعهم يتلاعب بهم مؤلّفون يلزمونهم بمواقف قابلة للتوقّع وعديمة الجاذبيّة مصمّمة قصدًا بما هي مواقف رفض، بل مواقف نقض، للنظريّات الإنسانويّة (كما التاريخيّة) عن قابليّة الإنسان للكمال والتحسّن.
أمّا مصير الفاسق و«أوپرا القروش الثلاثة» فتنتمي إلى فصيلة من الأوپرات مختلفة كلّيًا، مختلفة في القصد والأثر: لست أريد التقليل من قيمتهما على الإطلاق. ولكنّي أريد التشديد على مدى التشابه بينهما في استخدام الشخصيّة والمشهد للتوجّه مباشرة إلى الجمهور، من أجل تسجيل مواقف واعية، مسرحيّة ومتجاوزة للمسرح، من النوع الذي نفته أوپرات القرن التاسع عشر، ممثّلة بڤاغنر، نفيًا كلّيًا. المثل الأوّل هو خاتمة الفصل الأوّل من «أوپرا القروش الثلاثة»، وهو غناء ثلاثي لپوللي وأبويها، موضوعه «العالم فقير والإنسان خراء»، بحسب تعبير پيتشام [أحد شخصيّات الأوپرا]. أمّا المثل الثاني فهو الأغنية الجمعيّة الختاميّة في «مصير الفاسق»، حيث قضت توجيهات ستراڤنسكي بأن ينزع جميع الممثّلين أقنعتهم وشعورهم المستعارة ويشرعون في الغناء.

القرن الثامن عشر عند شتراوس موضوع دراسة أغنى بكثير من هذا. وإن شئنا العودة إلى وصف غلين غولد لموسيقى شتراوس، وهي إشارة حسّاسة بامتياز لـ «المصير الفنّي المسيّر ذاتيًا» إن كان للمرء أن يتحدّث عن مثل هذا الشيء بهذا القدر من الحسم والقطع. والصادم فورًا عن عالم القرن الثامن عشر الذي

يمثّله شتراوس وهوفمانثال وكليمنس كراوس، هو ثراؤه وامتيازه المتفوّقان، حيث تنظّم تجلّياتُه الفعلَ الدرامي في «الفارس ذو الوردة» و«آريادن». حقًّا إنّ هذا العالم هو عالم قبل تاريخي في تحرُّره من الضغوط والهموم اليوميّة، وفي ما يبدو أنّه طاقته غير المحدودة على الاستغراق الذاتي، والتسلية والبذخ. وهذا أيضًا خاصّة من خواصّ الأسلوب المتأخّر للقرن العشرين. ومع أنّ غولد لا يفصح عن ذلك، إلّا أنّنا نستطيع الافتراض أنّ صورة سيرة مهنيّة موسيقيّة مستقلّة وقائمة بذاتها كلّيًّا التي يقدّمها نتاج شتراوس، تتعزّز بواسطة ادّعاءات أهل البلاطات التي تحتلّ مركز أوپرات القرن الثامن عشر تبعه، تتحكّم نزوات راعي للفنّ من هنا وأميرة وكونتيسّة من هناك بأفعالها المتكاسلة، وربّما التافهة في بذخها، كأنّها تتعالى على القواعد الواقعيّة لا لسائر الأوپرات فحسب وإنّما لسائر المسيرات المهنيّة أيضًا. «الترف، الهدوء، الجاذبيّة الحسّيّة»، أو هكذا يريدها شتراوس أن تبدو، مستخدمًا المبالغات الملكيّة والأرستقراطيّة تبع القرن الثامن عشر للتدليل على قدرة الرجل الميسور على أن يفعل ما يحلو له. وهذا ما يركّز آدورنو هجومه عليه في مقالته عن شتراوس.

على أنّ نظرة أكثر تدقيقًا تكشف أمرًا أقلّ يسرًا وتحرّرًا. فالأوپرات الثلاث جميعها لا تصوِّر مشهدًا ساكنًا قدر ما تصوّر مشهدًا قائمًا على مراوحات بين مقاطع من ألذّ أنواع الغنائيّة وأشدّها تناغمًا، ومقاطع طويلة من النشاط المضطرب أو المزاجي أو التهكُّمي. خلال الفصل الأوّل من «الفارس ذو الوردة» مثلاً نلقى الغناء الثنائي المنتشي بين «أوكتاڤيان» و«المريشاليّة» يخلي

المجال أمام «أوخس» وألاعيبه، وأيضًا إلى الجيئات والروحات المحمومة للعسكر. مع ذلك فإنّ الفصل الأوّل متمركز موسيقيًا حول غناء التينور الإيطالي الذي يوصف عادة على أنّه تهكّم أو كاريكاتوري إلا أنّه يوفّر مرسى تناغميًّا لغناء الثلاثي المكرّس / النمطي/ بحسب القاعدة (على مقام G الخفّيض ذاته) الذي يحلّ النزاع بين حب المريشاليّة لأوكتافيان الأصغر منها وبين وفاء أوكتاڤيان للماريشاليّة وحبّه لصوفي.

كأنّ شتراوس يستخدم الموسيقى، بل قل موسيقى الموسيقى، في إطار القرن الثامن عشر، بما هي ملجأ تناغمي لمراوحاته عن الموسيقى والفنّ ـ ويصحّ هذا خصوصًا في حالة «آريادن» و«كابريشيو» ـ اللتين يهيمن عليهما ذوو الثروات أو لون من السلطة العشوائيّة. بعد «الفارس ذو الوردة»، تلقى الجزيرة الفنِّيّة المخصوصة (التي هي جزيرة حقيقيّة في «آريادن» أيضًا، تخدم بما هي الإطار المكاني للفصل الثاني) وقد باتت أكثر تجاوزًا للموسيقى، فتنسحب، بوعي وسفور، من عالم الهموم البشريّة إلى نظام تأمّلي رصين كالذي يهمّ شتراوس أن يبثّه في فترته المتأخّرة. يربط آدورنو هذا الانكفاء بـ «الذاكرة اللاإراديّة» عند پروست: والحقيقة أنّها ـ الذاكرة ـ أقلّ عشوائيّة وأكثر إراديّة من ذلك. ففي «آريادن» في «ناكسوس» مثلاً، يغنّي «الموسيقار» ابتهالاً للموسيقى بعد تدخّل جديد غير محتمل في تصميمه لأوپرا «آرايدن» التي ألّفها، إذ طالب كبير أثرياء ڤيينا بتغييرها مجدّدًا. ويمكن مقارنة هذا الابتهال بواحدة من آخر ما نطقت بها آريادن وقد وجدت نفسها وحيدة في ناكسوس، بعد

أن هجرها ثيسيوس فأنشدت «إنّ لي مُلكًا.»

في هذين العملين الأوبراليين المبكرين، «الفارس ذو الوردة» و«آريادن»، نلقى أنّ القصيدة أو الأغنية الملتهبة العاطفة، وإن تكن غنائيّة، التي يؤدّيها التينور الإيطالي و«الموسيقار» على التوالي، تصير لونًا من تهيئة، أو لحنًا أساسيًّا دراميًا، للمشهد النهائي، الذي هو استعادة منسّقة للقصيدة ذاتها ـ الغناء الثلاثي الختامي في «الفارس ذو الوردة»، والغناء الحواري الثنائي بين باخوس وآريادن في «آريادن في ناكسوس». بعد مضي عقدين على تأليف «آريادن»، استخدم شتراوس في «كابريشيو» إجراءً مماثلاً، ولكن مع فارق كبير. فموقع الأوبرا هنا قصر في ضواحي باريس حيث «الكونتيسّة» وشقيقها يستضيفان طلّاب ودّ متنافسين: شاعرًا وموسيقيًّا، و«لا روش» (وهو مدير دار أوبرا شهير) وكلاريون «ممثّلة» بالإضافة إلى ثنائي إيطالي، سوبرانو وتينور، يوفّران مصدرًا فنّيًا للأوبرا من خلال وصلة غناء ثنائي طويلة في وسط العمل تحديدًا. لقد انسحبت الحركة في عمل شتراوس المسرحي إلى داخل البيت الآن، إذا جاز التعبير، إلى داخل الجدران: فالنزاع الدرامي يدور مدار المفاضلة في موقع الأهمِّيّة في الموسيقى الغنائيّة، أهو للكلمات أم للموسيقى، وهو نزاع يشار إلى أصوله الإيطاليّة في القرن الثامن عشر على امتداد الأوبرا بعبارة «الكلمة أوّلاً وبعدها الموسيقى»، أو بالعكس، فيما الشاعر أوليڤييه والمؤلّف الموسيقي فلامان يناقشان الأمر وكلاهما يسعى إلى خطب حبّ الكونتيسّة بلا كلل. «كاپريشيو» أوبرا ثريّة ومعقّدة على نحو استثنائي لا يمكن أن نفيها حقّها هنا، إلّا أنّ أمرين

بصددها يعودان بنا ـ بطريقة مختلفة، طالما أنّنا الآن في العام ١٩٤٢ ـ إلى استخدام شتراوس للقرن الثامن عشر في «آريادن» و«الفارس ذو الوردة». يؤلّف أوليڤييه قصيدة، فيلحّنها فلامان: وتتجوّل القصيدة على امتداد الأوپرا بأشكال مختلفة، بالتلاوة والغناء والعزف، وما إلى ذلك. وفي المشهد الأخير، تخلو الكونتيسة مادلين إلى نفسها، في مسعى لتقرير من سوف تختار بين طالبَي الودّ، فتنشد القصيدة الملحّنة، التي تنتظم قوافيها الموزونة في لغة تناغميّة تبع القرن التاسع عشر.

أمّا في اللحظات الختاميّة للأوپرا فتضطرّ الكونتيسّة إلى الاختيار بين الكلمات والموسيقى، بين أوليڤييه وفلامان. فتتساءل: «كيف لي أن أمزّق هذا النسيج الهشّ؟». «الستُ أنا نفسي جزءًا من قماشته؟» وتنتقل فجأة من موقعها إلى عالم الأوپرا التي هي إحدى شخصيّاتها، فتنظر إلى حالها في المرآة وتسأل: «يا مرآتي، وأنت تشاهدين مادلين المحرومة من حبّ، أرجوك النصح. هل لك أن تساعديني للعثور على خاتمة لهذه الأوپرا؟» ثم تضيف «هل يوجد واحد ليس تافهًا؟»

ينبغي الالتفات إلى فترة سابقة من الأوپرا لفهم معاني تلك اللحظات الختاميّة. ليس يكتفي أوليڤييه وفلامان بالشجار حول من هو صاحب الأسبقيّة، يتحدّاهما «لا روش» كليهما على توظيف موهبتيهما في الأوپرا. «لنؤلّف أوبرا معًا» يقول أحدهما، وفي هذه اللحظة يُجيز شتراوس لإطار القرن الثامن عشر برمّته أن يمثّل نفسه بالإضافة إلى تأليفه الأوپرا تبعه. وهكذا يصير القرن

الثامن عشر مجازًا لعمل شتراوس بما هو مؤلّف موسيقي ممارس، مكرّس للتآلف النغمي والبراعة ولمهنة الفنّان العامل. يلعب «لا روش» دورًا مهيمنًا في النقاش (ولكن بعد أنْ أخذ إغفاءة ظاهرة على المسرح) إذ ينتفض في خطاب حماسي بعد أن تهكّم أوليڤييه وفلامان على إنتاجه الجديد وهو عرضٌ دعيّ ومرتفع الكلِفة عنوانه «سقوط قرطاجة». «أنا البطل الحقيقي للمسرح وللفنّ» يقول «لا روش» في أطول وصلة من وصلات الأوپرا، وهو مشهد يهمله النقّاد عادة لسبب غير واضح. «إنّي احتفظ بالأشياء الجيّدة التي كتبت؛ إنّ فنّ آبائنا هو بعهدتي». يسهل إدراك مغزى خطابه: فيما الآخرون يفكّرون بما أفعل، أنا هو من يفعل؛ لذا يهيب بهم «قدِّموا آيات التبجيل لتجربتي». فيوافق الجميع، ويجري الاحتفال بـ «لا روش» من الجميع. ويغادر الجميع ومع «لا روش»، خلا الكونتيسّة، لكتابة أوپرا عن أنفسنا وعن «أحداث هذه العصريّة»، كما يقول أحدهم. ثم تلقى الكونتيسّة نفسها وحيدة، مع أنّ شتراوس يحرص على إضافة تفصيل أخير، هو ظهور «السيّد خِلد»، ملقّن الكلمات، الذي أغفى خلال كلّ الأحداث وها هو الآن يبحث عن شخصيّات المسرحيّة. «هل يمكن أن أكون في حلم؟» يسأل. «هل أنا يقِظ حقًّا؟»

لقد دلّس شتراوس القرن الثامن عشر تدريجيًّا في رمز فنّه المرن والذي يستعرضه بثراء، يُمسرحه ويُعيد توزيعه على امتداد المساحة العريضة لـ «كابريشيو»، وإن يكن تلميحًا. «لا روش» رجل مجرّب، وشتراوس مؤلّف منتج ودنيوي، يحافظ على شعلة الآباء وعلى «فنّ الآباء» على الرّغم من همجيّة النازيين، أي أنّه

يحافظ على التقليد الموسيقي الموروث من هايدن[1] وموزار.
وعلى الرّغم من أنّ المقطع الطويل الذي يغنّيه «لا روش» ساخرٌ جزئيًّا وينسف ادّعاء الاستقامة الطنّان الذي يدّعيه، لا بدّ أنّ شتراوس كان جادًّا في اعتقاده أنّه و«لا روش» يحافظان على الشعلة متّقدة، محاذريْن عدم الوقوع في أوضاع سياسيّة غير مناسبة، أو بدقّة أكبر، عدم الشطط في الانحرافات العديدة المفتوحة أمام الموسيقيين الذين غادروا الحظيرة النغميّة أمثال ڤيبرن وبرغ وشونبرغ.

في المناخ الذي يزداد نقاوة **لقرنه** الثامن عشر، يستطيع شتراوس أن يشهر اصطناعيّته العنيدة المخصوصة بما هو مؤلّف موسيقي، ويصرّ عليها إصرارًا في التزامه الصارم بلغة نغميّة وأشكال تقليديّة. والحقيقة أنّ رؤيته للعالم، من خلال مناخ امتيازات القرن الثامن عشر الذي لا ينفكّ يعود إليه، ليست مجرّد رؤية ماضويّة ورجعيّة: إنّها أيضًا تأكيد متكرّر على أنّ مثل هذا المجتمع المضياف موسيقيًّا ـ على عكس عالم «الحيّ» تبع غرايمز، أو لندن زمن الرسّام هوغارث عند ستراڤنسكي ـ يمكن أن يُعاش فيه ويجري إحياؤه من خلال الانضباط المدهش الذي مارسه باستمرار، مثلما فعل «لا روش». والقرن الثامن عشر بالنسبة لشتراوس في سنواته الأخيرة، بعيدًا عن أن يكون عالَمًا يسهل ولوجه أو نسخه، أشبه بطبيعة ثانية يحافظ عليها، وروح

---

(١) **فرانتز جوزف هايدن** (١٧٣٤ ـ ١٨٠٩) موسيقي ألماني من الفترة الكلاسيكيّة، عاش معظم حياته في النمسا ولعب دورًا بارزًا في تطوير الموسيقى السيمفونيّة والموسيقى الحُجريّة وخصوصًا الرباعي الوتريّ.

الموسيقى، متكاملة إلى درجة وسريعة الردّ على التيّار اللانغمي المحيط بها، بحيث لا يكتسب وحسب شخصيّة لاطوباويّة، وإنّما شخصيّة تاريخيّة غريبة أيضًا. يمكن برأيي سماع شتراوس المتأخّر، بما هو سجال طباقي مع برغ في أوپرا «لولو» أو مع زيمرمان في «الجنود». وهذا الأثر المخصوص للحفاظ على خطّ تقليدي والسماح لنا في الوقت ذاته بسماع مقاطعات العالم الخارجي لهذا الخطّ، هو في اعتقادي، فحوى اللحظات الأخيرة من «كابريشيو».

جمع نورمان دلمار الأعمال الأخيرة لشتراوس فيما أسماه «الصيف الهندي»[1] مقترحًا انبعاث طاقة إبداع تنافس تلك التي كانت للمؤلّف الموسيقي لعقود خلت. وبعد تحليل «الأغاني الأربع الأخيرة»، يسجّل دلمار الملاحظات التالية عن تلك الأغاني الأوركستراليّة العميقة الحزن واللاهبة للمشاعر: «ليس تعب تقادم السنّ، في حضرة الموت الداهم والمشتهى، محزنًا حقًّا، وإنّما هو أعمق بذلك بكثير. من امتياز الفنّ العظيم أنّه يثير مشاعر لا اسم لها، مشاعر تستطيع أن تمزّقنا إربًا.»[2] ويستدعي دلمار آدورنو، عن غير قصد، على ما أعتقد، (في عبارته «في تاريخ الفنّ، الأعمال المتأخّرة هي الكارثة») مع أنّي أعتقد أنّ دلمار على النقيض من آدورنو يستجيب بسرعة للأوپراليّة الموسيقيّة

(١) المقصود فترة الصيف التي تعود بين تشرين الأوّل / أكتوبر وتشرين الثاني / نوفمبر.

(٢) Norman Del Mar, *Richard Strauss: A Critical Commentary on His Life and Works* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1986), 3: 466.

المتكاملة على نحو استثنائي، بل للمسرحة، التي يمارسها رجل مسنّ ينتظر الموت. والمؤكّد أنّ هذا هو الأثر المتعمّد لـ «إذ آوي إلى الفراش» و«عند الشفق»[1]. ولا يسع معظم السمّيعة إلّا أن يشعروا بحزن نبيل يغمرهم فيما المقطوعة الأوركستراليّة الختاميّة تنحدر إلى مقام E الخفيضة. في كلّ الأحوال لا يستكشف دلمار «المشاعر التي لا اسم لها التي تمزّقنا إربًا». والمؤكّد أنّ أسلوب شتراوس يبقى ذا أثر مقلق. وأريد أن أختم هذا الفصل بالتحرّي عن هذه الفكرة. شتراوس، مثله مثل آدورنو، شخصيّة تحتاط لشيخوختها، إنّه مؤلّف رومنطيقي بالأساس من مؤلّفي القرن التاسع عشر المتأخّر يعيش ويعمل متخلّفًا جدًّا عن الحقبة الحقيقيّة التي يعيش فيها، ما يفاقم من عسر لغته غير المعاصرة أصلاً، بأن يعود بعناد إلى أبعد من ذلك زمنيًّا، إلى القرن الثامن عشر. وشتراوس محرج حقًّا بسبب مؤهّلته الرفيعة الخبرة في أن يحوك، حقلاً موسيقيًّا بعد حقل، موسيقى واثقة بل أنيقة بطريقته الرجعيّة. فلا يبدر منه أيّ علامة هجس أو انزعاج، ولكن عندما يبدر هذا أو ذاك (كما في «تحوّل» وهي أوبرا نادبة ورثائيّة حقًّا) يدخل إلى موسيقاه عنصر من السلاسة والقوّة التزويقيّة، وهو ما يسمّيه آدورنو «ابتكار الإرادة الفرديّةِ التي تعمل بالاعتماد على النفس... [ومن هنا] إرادة الأسلبة». ويزداد آدورنو شراسة حين يتّهم لحظات شتراوس المهيبة بأنّها «تتميّز ببراءة نبرة تصالحيّة، بحيث تصير تشبه الخطباء الرسميين واستشهاداتهم التقليديّة» (895, 995 SR)

(١) Beim Schlafengehen وIm Abendrot على التوالي. من الأغاني «الأربع الأخيرة» التي ألّفها شتراوس وقد بلغ الـ ٨٤ من العمر.

وإذا استذكرنا ما تعرّضتْ له ألمانيا من ويلات مروّعة خلال الحرب (للمقارنة بين «دكتور فاوستُس» لطوماس مانّ ونزعات شتراوس التصالحيّة) يزداد الإحراج في أقلّ تقدير.

عندما يتحدّث آدورنو بقسوة عن «رجعيّة شتراوس المفوّتة» فهو يخطئ فهم الأسلوب المخصوص لهذه السمة [من سمات موسيقى شتراوس] ونوعيّته المتساوقة وبالغة الجاذبيّة. فأوّلاً، تشكّل أعمال شتراوس الأخيرة مجموعة محدّدة المعالم ضمن أعماله الكاملة. إنّها هروبيّة من حيث الموضوع، تأمّليّة، وحياديّة من حيث النبرة، وفوق ذلك كلّه، كلّها مكتوبة بنوع من السيطرة التقنيّة المقطّرة والمصفّاة تبعث على الإعجاب الشديد. وهنا لا بدّ من أن يركّز المرء على الصعوبة البالغة في سعي شتراوس. فالأعمال المخصّصة للآلات الهوائيّة الثلاث مكتوبة لمجموعات من الآلات معقّدة على نحو شيطاني، تتحدّى الكتابة الأنيقة إلى أبعد حدّ، ومع ذلك ينجز شتراوس المهمّة بنجاح. «التحوّل» مكتوبة في ثلاثة وثلاثين سطرًا لعدد مماثل من الوتريّات، وهذا أيضًا امتحان قوّة تقنيّة.

وتشكّل «كابريشيو»، الذروة المكثّفة للفنّ التأليفي التقليدي، وهي صقيلة إلى أرفع درجات الكمال، فشخصيّاتها، وموضوعها، وبنية ترسيماتها، مرسومة بطريقة تكاد أن تكون شاذّة، كأنّما للجهر بأنّ المؤلّف معنيّ فقط بتلك المنمنمات، ولا بأيّ شيء أهمّ منها، بحيث المقارنة المدروسة مع الموسيقى المتقدّمة لزمانه التي أشرت إليها آنفًا تفاقم من هشاشة صوتها الفعلي وغرابته.

والحال أنّ العمل الكامل ينمو من السداسيّة الوتيرة على مقام F الذي تفتتح به الأوبرا، وأنّ هذا التمهيد في نمطه المنساب، الرثائي، والاستصلاحي الرفيع، يشتغل بالنمنمة التلمحيّة أكثر منه بالتأكيد، أنيقًا، مهذّبًا وقويّ النبر.

ثانيًا، كلّ المؤلّفات المتأخّرة المعدّة للآلات ليست لامعة تقنيًّا ومتطلّبة براعة عظيمة لعزفها وحسب، ولكنّ المثير للفضول أيضًا أنّها تجريديّة وتزيينيّة. يبدو شتراوس شديد الميل للأثر ضدّ الصوتي[1] عندما يمزج بين صوتين أو أكثر، وعندما لا يكون في معرض تأليف نوع الألحان الأولمبيّة المحلّقة التي نلقاها في كونشترينو[2] للعزف الثنائي، حيث يعطي عازفيه المنفردين سلسلة من سطور منمنمة، تكاد أن تكون معربسة، أشدّ ما تمثّلها الحركة الافتتاحيّة لـ «كونشرتو المزمار». «التحوّل» هو العمل الموسوعي للأسلوب المتأخّر، إنّه تأليف غنيّ التقميش إلى أبعد حدّ، يغطّي مداه المسهب المرحلة المتأخّرة كلّها بشبه مرجع كتابي لمميّزات الطباع الموسيقيّة لتلك المرحلة.

ينتج عن كلّ ذلك أثر شكلي مشغول بدقّة. حتى العنصر الدرامي في «التحوّل»، كما في «الأغاني الأخيرة» المتأفّفة من هذا العالم، ليست دراميّة، وهي متحرّرة من المقارنة ومن التوتّر الحقيقي، وليست بالخطيرة. ونحن هنا في صميم تلك الموسيقى

---

(١) **Antiphonal** موسيقى تؤدّيها جوقتان شبه مستقلّتين الواحدة منهما عن الأخرى، بالتفاعل فيما بينها، وغالبًا ما تنشدان جُملاً موسيقيّة متعاقبة.

(٢) كونشرتو صغير أقلّ انضباطًا بقواعد الكونشرتو.

المقلق والمحيّر. ذلك أنّ شتراوس من بدايته حتى النهاية ليس يقدّم الادّعاء العاطفي الذي يحقّ له ادّعاءه، وخلافًا لأسلوب بيتهوڤن المليء بالتصدّعات والشظايا، تجده صقيلاً ناعمًا، كاملاً من الناحية التقنيّة، ودنيويًّا، ومطمئنًا **بما هو موسيقى** في عالم موسيقيّ بالكامل..

القول الأخير الذي يُقال في العادة عن أعمال شتراوس الأخيرة هو أنّها متحدّيّة، وإنّي أعتقد أنّ التحدّي هو التعبير الدقيق عنها. إنّها متحدّية حقًّا، وعدا عن أسلوبها الشتراوسي التي يسهل التعرّف إليه، مع أنّه متقلّص (لاستخدامه الكوردمن عيار ٦/٤، وللبناء الأوركسترالي الأكثر ملاءمة للموسيقى الحُجريّة، والعناصر الباروكيّة، وتلك العناصر العائدة إلى مدرسة البندقيّة، إلى ما هنالك) فإنّ تلك الأعمال عصيّة على الضبط والربط وغير قابلة للاستيعاب في هذه المدرسة المعتمدة أو تلك من المدارس المعاصرة. أخيرًا، بسبب الحدّ الأدنى من الجماليّة المعتمد هنا، تبدو الموسيقى قد وقفت على حدة؛ وتخلّت عن تقديم أيّ موقف ميتافيزيقي من النوع الذي يجسّده مؤلّفون موسيقيّون بارزون في عصره؛ فتبدو فورًا مطواعة وأنيسة للأذن المتفاجئة، بل المصدومة لخلوّ الموسيقى من الشكوى. عندما يغمر المرء شعورٌ بالتأخّر والإبهام، لن تكثر عنده الخيارات، وموسيقى شتراوس في مرحلته المتأخّرة هي التي تفرض عليه الخيار الوحيد المناسب له.

الفصل الثالث

«مدرسة العشّاق»، عند الحدود

«كوزي فان توتّي» [«مدرسة العشّاق»][1] هي أوّل أوپرا شاهدتها عندما قدمت إلى الولايات المتّحدة كتلميذ في مطلع الخمسينيّات من القرن الماضي. أخرجها في «متروبوليتان أوپرا» لين فونتان وألفرد لانط، وأذكر أنّها أصابت شهرة واسعة لأدائها اللامع والصادق باللغة الإنكليزيّة حقّ لها أن تفاخر بمؤدّين ممتازين ـ جون براونلي في دور دون ألفونسي، وإليانور ستيبر وبلانش ثيبوم في دور الشقيقتين، وريتشارد تاكر وفرانك غاريرو في دور الشابّين، وپاتريس مونسل في دور دسپينا ـ إضافة إلى

(١) العنوان الكامل للأوپرا «هكذا حالهنّ جميعًا أو مدرسة العشّاق». وتعرف اختصارًا بـ «هكذا حالهنّ جميعًا».

تنفيذ باذخ لكوميديا بلاط من طراز القرن الثامن عشر.

أذكر تكاثر اللياقات، والمناديل المخرّمة، ولمّات الشعر المستعار المُتقَنة، ومساحات من الشامات الاصطناعيّة، والكثير من القهقهة، ومن المرح عمومًا، تبدو كلّها منسجمة مع غناء الجوقة المتقن بل الرائع تأكيدًا. وكان الأثر الذي تركته «"مدرسة العشّاق"» عليّ من القوّة بحيث إنّ معظم عروض العمل اللاحقة التي حضرتها أو استمعت لها بدت مجرّد منوّعات عن ذلك الإنتاج الكلاسيكي الصميم. وعندما شاهدت إنتاج سالزبرغ العام ١٩٥٨، وكان كارل بوهم يقود الأوركسترا والمؤدّون هم شوارتزكوف ولودفغ وپانيراي وآلڤا وشيوتّي، اعتبرتُه مجرّد نسج على منوال العرض في «المتروبوليتان».

ومع أنّي لست عالِم موسيقى محترفًا ولا متخصّصًا في موزار، بدا لي أنّ معظم، إن لم يكن كلّ، صِيَغ الأوپرا تشدّد على ما قد التقطه وضخّمه لانط وفونتانه ـ فوران السلوى، ومرح البلاط، وحبكته العاديّة الظاهرة، وشخصيّاته السخيفة بالجملة، وموسيقاه المدهشة الجمال، وخصوصًا غناء الجوقات. ومع أنّي على استعداد دائم لحضور أيّ عرض لـ «مدرسة العشّاق»، استسلمت لعروض مغروسة بثبات في **ذلك** النمط المخصوص، والذي لم يقنعني أبدًا في الحقيقة بأنّه الأسلوب الصحيح لتقديم تلك الأوپرا البديعة وإن تكن مراوغة وغامضة بعض الشيء. الشواذ الوحيد هو طبعًا إنتاج بيتر سيللرز لـ «مدرسة العشّاق»، وقد قدّمه مع عملين آخرين تعاون عليهما موزار ودا پونتي[(١)]. عُرضت

(١) **لورنتسودا بونتي** (١٧٤٩ ـ ١٨٣٨) شاعر وكاتب نصوص أوپراليّة. وُلد في =

الأعمال الثلاثة لأوّل مرّة في «مهرجان پيپسي الصيفي» في پورتشيس، بنيويورك، في العامين ١٩٨٦ و١٩٨٧. وقد أقفل أبوابه الآن. تكمن الميزة العظمى لتلك العروض في أنّ سيللز أطاح فيها كلّ كليشيهات القرن الثامن عشر. ومثلما كتب موزار تلك الأوپرات بينما العهد القديم ينهار، حاجج سيللرز أنّ المُخرجِين المعاصرين مطالبون بأن يضعوا الأوپرات في فترة مشابهة من زماننا، بشخصيّات وديكورات تلمّح إلى انهيار الإمبراطوريّة الأميركيّة هي أيضًا بما فيها من تشوّهات طبقيّة وتواريخ شخصيّة تحمل علامات مجتمع في أزمة. وهكذا تجري أحداث صيغة سيللرز لـ «زواج فيغارو» في الفخامة المضخّمة لـ «ترامپ تاور»[(١)]؛ و«دون جيوڤاني» في شارع معتم من شوارع هارلم الإسبانيّة[(٢)] حيث المبادلات بين تجّار المخدّرات والمدمنين؛ كذلك الأمر فإنّ إطار «مدرسة العشّاق» هو «دِسپيناز داينر» (مطعم دِسپينا) ترتاده مجموعة من قدامى حرب ڤيتنام وصديقاتهم يمارسون ألعابًا مخادعة، ويتورّطون على نحو رهيب في مشاعر

البندقيّة في أسرة يهوديّة الأصل. تحوّل أبوه إلى المسيحيّة ليتزوّج من امرأة مسيحيّة. اختار لورنتسيو السلك الكنسي وسِيم كاهنًا كاثوليكيًّا. عمل في التدريس والأوپرا في ڤيينّا ولندن قبل أن يهاجر إلى الولايات المتّحدة، حيث درّس الأدب الإيطالي في كلّيّة كولومبيا وعمل على الترويج لفنّ الأوپرا. كتب نصوص ٢٨ أوپرا لأحد عشر مؤلّفًا، بينها أعظم أوپرات موزار «دون جيوڤاني»، «زواج فيغارو» و«مدرسة العشّاق».

(١) «**ترامپ تاور**» (برج ترامپ) ناطحة سحاب في نيويورك من ٥٨ طابقًا، مسمّاة على اسم مالكها الثري الأميركي دونالد ترامپ، تأوي فندقًا بدرجة خمس نجوم وتشرف على سنترال پارك.

(٢) «**هارلم الإسبانيّة**» من أفقر أحياء نيويورك؛ مشهور أيضًا بأعلى نسب الجرائم.

واكتشافات للذات ليسوا مستعدّين لها وهم عاجزون عن التعامل معها إلى حدّ بعيد.

ما من أحد، على حدّ علمي، غير سيللرز حاول تفسيرًا تنقيحيًّا على هذا النطاق الواسع لأوبرات دا پونتي الثلاث، التي تبقى في نتاج أعمال موزار أعمالاً بلاطيّة كلاسيكيّة من أعمال القرن الثامن عشر. وحتى إنتاج پاتريس شيرو[1] لـ «دون جيوفاني» في سالزبرغ ـ على وحشيّته الصادمة ووتيرته الاستحواذيّة الكاسحة ـ لم يغادر ما نحسبه لغة موزار، بما هي من تقاليد القرن الثامن عشر الأكيدة. وما يضفي قوّة جبّارة على إنتاج سيللرز للأوپرات الثلاث أنّها تضع المُشاهِد مباشرة على صلة بكلّ ما هو شاذّ وغامض عند موزار: التخطيط المهووس في الأوپرات واهي الصلة، في التحليل الأخير، بالبرهنة على أنّ الجريمة لا تجدي نفعًا، أو على ضرورة التغلّب على نزعة الخيانة الفطريّة عند جميع البشر قبل أن يمكن عقد زواج حقيقي. إلى ذلك، فشخصيّات موزار في «دون جيوڤاني» و«مدرسة العشّاق» يمكن أداؤها على المسرح لا بما هي سِيَر حياة ومميّزات محدّدة وإنّما بما هم شخوص تحرّكهم قوى أجنبيّة عنهم لا يفهمونها ولا هم يبذلون جهدًا جدِّيًّا لفهمها. والحقيقة أنّ هذه الأوپرات هي أعمال عن القوّة والتلاعب أكثر

---

(١) **باتريس شيرو** (١٩٤٤ ـ ٢٠١٣) ممثّل ومخرج ومنتج مسرحي وأوبرالي وسينمائي فرنسي. أخرج مسرحيّات لراسين وشكسبير وماريڤو وجان جينيه وهاينر موللر. وفي الأوپرا لبرغ وڤاغنر وموزار وياناجيك وشتراوس. نال جائزة المسرح الأوروبي العام ٢٠٠٨.

ممّا يقبل به المُخرِجون؛ وتُختزَل الفرديّة فيها إلى هويّة موقّتة في الزحمة الموضوعيّة لسير الأمور. هنا المجال ضيّق للقدر، أو لبطولات الشخصيّات المَهيبة، علمًا أنّ دون جيوڤاني نفسه شخصيّة محدودة الجرأة والقدرة على التحدّي.

بالمقارنة مع أوبرات بيتهوڤن، وڤيردي، أو حتى أوبرات روسّيني، يصوّر موزار عالمًا إباحيًّا متسيّبًا أخلاقيًّا حيث للقوّة منطقها الخاصّ، لا تدجّنه ظروفُ التقوى أو احتمالُ الحقيقة. ومع أنّ ڤاغنر نظر باستعلاء على انعدام الجدّيّة لدى موزار، إلّا أنّه شاركه في نظرة مشابهة للعالم، وهذا أحد الأسباب التي جعلت شخصيّاته في «الحلقة» و«تريستان» و«پارسيفال» تصرف الوقت الذي صرفته وهم يراجِعون ويعيدون رواية واستيعاب سلسلة أفعال لا ترحم انحبسوا فيها ولا يجدون المخرج المناسب منها.

فما الذي يُبقي على «دون جيوڤاني» مقيّدًا بلا فكاك بإباحيّته المستهترة ـ وقد فضحه ليپوريللو بدقّة حسابيّة باردة متناهية في أغنيته «سيّدتي، ها هو الدليل!» ـ أو ما الذي يقيّد دُون ألفونسو ودسپينا بمخطّطاتهما وأدواتها؟ لن تلقى الجواب المباشر في هذه الأوپرا أو تلك.

المؤكّد في رأيي أنّ موزار حاول أن يجسّد قوّة مجرّدة تدفع البشر بواسطة وكلاء (في «مدرسة العشّاق») أو بواسطة قوّة الاستمرار (في «دون جيوڤاني») بالضدّ من عقلهم أو إرادتهم في معظم الأحيان. فالحبكة في «مدرسة العشّاق» حصيلة رهان بين آلفونسو وفيرّاندو وغوغليلمو، ليست مستوحاة من إحساس بغاية

أخلاقيّة ولا بالشغف الأيديولوجي. فيرناندو يحبّ دورابيللا، وغولغليلمو يحبّ فيوديليجي؛ فيراهنهما فيراندو أنّ المرأتين سوف تخونانهما. يجري ابتكار حيلة إذ يدّعي الرجلان أنّهما استُدعيا للحرب، ويعودان متنكّرين لمغازلة الصبيّتين. إنّهما الآن رجلان ألبانيّان (أي شرقيّان) يحاول كلّ منهما إغراء خطيبة الآخر. ينجح غوغليلمو بسرعة مع دورابيللا؛ يحتاج فيراندو إلى وقت أطول، ولكنّه ينجح هو أيضًا مع فيورديليجي، والواضح أنّها الأكثر جدّيّة بين الشقيقتين. أمّا ألفونسو فتساعده ديسپينا في مخطّطه، وهي الخادمة المستهترة التي تسهم في سقوط سيّدتيها، مع أنّها تجهل الرهان بين الرجلين. أخيرًا، تنكشف الخطّة، ويتملّك المرأتان غضبٌ شديد، لكنّهما تعودان إلى حبيبهما، مع أنّ موزار لا يوضح تمامًا ما إذا كان الزوجان بقيا على حالهما كما كانا في البداية.

لاحظ العديد من المعلّقين أنّ لحبكة الأوپرا سوابق في العديد من مسرحيّات أو أوپرات «الامتحان». وكما قال شارلز روزن عن حقّ، فـ «كوزي» تشبه مسرحيّات «استعراض» كتبها ماريفو[1] وآخرون. «إنّهم يستعرضون أفكارًا علمنفسانيّة ـ أي يبرهنون بواسطة النوايا»، ويضيف روزن، و«قوانين مجمَعًا عليها، تكاد أن تكون علميّة في الطريقة التي تبرهن بها ـ المسرحيّات ـ

---

(١) **بييرد ماريفو** (١٦٨٨ ـ ١٧٦٢) من أشهر مسرحيي فرنسا في القرن الثامن عشر. اختصّ بما سمّي «ميتافيزيقيا الحبّ» وأبرز مسرحيّاته «انتصار الحبّ» و«لعبة الحبّ والحظّ». مثّلت مسرحيّاته في «الكوميدي فرانسيز» «والكوميديا الإيطاليّة». كتب في الصحافة وله روايتان غير مكتملتين.

بدقّة على كيفيّة اشتغال تلك القوانين عمليًا»[1]. ويمضي للحديث عن «مدرسة العشّاق» بما هي «نظام مغلق»، وهي فكرة مثيرة، وإن تكن تحتاج إلى مزيد من تفحّص، لمعرفة مدى انطباقها فعلاً على الأوبرا.

نستطيع أن نتعلّم الكثير عن «مدرسة العشّاق» في إطار القرن الثامن عشر الثقافي إذا نظرنا إلى ردود فعل بيتهوڤن على أوپرات دا پونتي، التي نظر إليها دائمًا بقدر من الانزعاج، بما هو تنويري متحمّس. ومثله مثل العديد من نقّاد أوپرات موزار، صمتَ بيتهوڤن، قدر ما اكتشفت، على نحو مثير للفضول بصدد «مدرسة العشّاق». لأجيال من المعجبين بموزار، بمن فيهم بيتهوڤن، بدت الأوپرا على أنّها ترفض نوع الدلالة الميتافيزيقيّة أو الاجتماعيّة أو الثقافيّة التي وجدها كييركيغارد وسواه جاهزة في «دون جيوڤاني» و«الناي المسحور» و«فيغارو». فيبدو إذًا أنّه لا يوجد شيء كثير يقال عنها. ويقرّ كثيرون أنّ الموسيقى رائعة جدًّا، ولكنّ الدلالة المضمرة هي أنّها مُضيّعة على قصّة سخيفة وشخصيّات سخيفة، وإطار أسخف. وإنّه لبالغ الدلالة أنّ بيتهوڤن كان يعتقد أنّ «الناي المسحور» هو أعظم أعمال موزار (أساسًا لأنّه عمل ألماني) ويروي عنه إغناز ڤون سيفريد ولودڤيغ ريلستات وفرانتس ڤيجيلير، كلٌّ على حدة، أنّه عبّر عن كرهه لـ «دون جيوڤاني» و«فيغارو» على اعتبارهما عملين تافهين جدًّا، وإيطاليين جدًّا، وفضائحيين جدًّا،

(١) Charles Rozen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (New York: W. W. Norton, 1972), 314.

لكي يليقا بمؤلّف موسيقي كبير. على أنّه أعرب مرّة واحدة عن فرحه لنجاح «دون جيوڤاني»، مع أنّه قيل أيضًا إنّه امتنع عن حضور أوپرات معاصره الأكبر منه سنًّا لأنّها قد تفقده أصالته.

هذه هي المشاعر المتضاربة لمؤلِّف موسيقي وجد أعمالَ موزار مربِكة بالجملة بل مقلقة. للمنافسة دور في ذلك، ولكن ثمّة أمرًا آخر، هو اهتزاز المحور الأخلاقي لموزار، وخلوّ «مدرسة العشّاق» من رسالة إنسانويّة محدّدة كالتي تتبدّى بوضوح كبير في «الناي المسحور». وما هو أشدّ دلالة على ردود فعل بيتهوڤن تجاه موزار أنّ «فيديليو»، الأوپرا الوحيدة التي ألّفها، يمكن تفسيرها بما هي جواب مباشر، ويائس نوعًا ما، على «مدرسة العشّاق». لنأخذ مثالاً صغيرًا واحدًا، لكنّه جدّ معبّر: ظهور ليونيري في البداية متنكّرة بزيّ شابّ يأتي للعمل كمساعد لروكّو في السجن، فتقع في حبّه ابنةُ روكّو مارتسيلليني. يمكن القول إنّ بيتهوڤن قد اختار جزءًا من خطّة «كوزي» عندما يعود العاشقان متنكّرين إلى نابولي ويغازل كلٌّ منهما امرأة الآخر، فراندو يغازل فيورديليجي وغوغليلمو يغازل دورابيللا. وما إن تأخذ المكيدة مجراها [في «فيديليو»] حتى يضع بيتهوڤن حدًّا لها، كاشفًا للجمهور أنّ فيديليو الشابّ هو ليونوري الوفيّة والمخلصة دائمًا وأبدًا، وقد جاءت إلى سجن دون پيتساريو لتؤكّد له إخلاصها و«حبّها الزوجي»، لكي نستخدم العنوان الدقيق لعمل بوييي الذي أخذ منه بيتهوڤن مادّة الأوپرا التي ألّفها(١).

---

(١) «**فيديليو**» أو «ليونوري: أو انتصار الحبّ الزوجي» عرضت للمرّة الأولى العام =

وليس هذا كلّ ما في الأمر. إنّ أغنية ليونوري المركزيّة «تعال إليّ أيّها الأمل» تعجّ بأصداء من أغنية فيورديليجي «رجوتك أن تغفر لي» في الفصل الثاني من «كوزي» التي تغنّيها كمناشدة ذاتيّة أخيرة يائسة لتحافظ على وفائها، وتتخلّص من العار الذي تشعر أنّه سوف يغمرها إذ تعاني من ضغط انزعاج فيراندو منها (وربّما استمتعت به بعض الشيء). «سوف أحرّر نفسي من هذه الرغبة الرهيبة بواسطة إخلاصي وحبّي. وسوف أمحو الذكرى التي تسبّب لي العار والرعب». فالذاكرة هي ما يجب أن تعتصم به، بما هي ضمانة إخلاصها لحبيبها، فإن نَسيتْ، تفقد قابليّتها للحكم على سلوكها الراهن، المغناج قليلاً، لأنه في الحقيقة تذبذبٌ معيب. ولكن عليها أن تطرد الذكرى أيضًا إذ تستذكر ما هو مصدر عيبها: عبثها بغوغلويلمو، حبيبها الحقيقي الغائب. يمنحها موزار صورةً نبيلة لبوحها هذا، بمرافقة عزف البُوق، في لحن يرجعُ صداه من حيث المقام (مقام E العالية) والآلات (الأبواق أيضًا) في تضرّع ليونوري الكبير للأمل [في «فيديليو»]: «إجعل أن لا تنطفئ أبدًا هذه النجمة التي تضيء المتعَبين»، لكن ليونوري تعتمد فعلاً على الأمل والحبّ، وهي لن تشكّك في هذا أو ذاك؛ ومع أنّها تتشارك مع فيورديليجي في امتلاكها سرًّا، إلّا أنّ سرّها شريف.

١٨٠٥ وهي مستوحاة من نصّ للفرنسي جان نيكولا بويي الذي كتبها العام ١٧٩٧ لأوبرا بعنوان «ليونوري، أو الحبّ الزوجي» للتينور والمؤلّف الموسيقي الفرنسي بيير غافو. محور القصّة هو تنكّر ليونوري كحارس سجن باسم فيديليو لتحرير زوجها فلورستان من السجن الذي زجّه فيه بيتسارو الطاغية، بعدما كشف فلورستان جرائم ارتكبها. تقع ابنة مدير السجن مارتسيلين في حبّ فيديليو جاهلة أنّه ليونوري متنكّرة بثياب رجل.

فلا تذبذب، ولا تشكيك أو خجل عند ليونوري، وأغنيتها القويّة، يرافقها حشد من الأبواق تعلن تصميمها والعزم، فتبدو أقرب إلى لوم لفيورديليجي منها إلى تأمّلات رقيقة ومضطربة. أخيرًا، تختم فيورديليجي أغنيتها على نبرة ندم على اعتبار أنّها سلكت طريق الخيانة، فيما ليونوري [في «فيديليو»] تبدأ معاناة الوفاء والغفران نيابة عن زوجها الذي لا يزال متواريًا.

لا توجد وسيلة على الإطلاق للبرهنة على أيٍّ من كلّ هذا. على أنّ الاختلافات في النبرة بين «كوزي» و«فيديليو» فاقعة والمتشابهات واضحة إلى درجة أنّه من الطيش أن لا يفكّر المرء بالأوپرا اللاحقة بما هي جواب بيتهوڤن الثابت، نصف الواعي ونصف المتعمّد، على تخريب موزار للمثال البرجوازي المقبول. ولا يجوز، من جهة ثانية، اعتبار بيتهوڤن مبشّرًا دينيًّا ساذجًا يغنّي محاسن الفضيلة الحقّة والسعادة الزوجيّة دون ارتياب أو حتى تشكيك. فبالرّغم من اندراجها المبرمج في صفوف الأوفياء والمخلصين، فإنّ أوپرا «فيديليو» يائسة نوعًا ما في تأكيداتها وليست متيقّنة من يقينيّاتها ولو في حدودها الدنيا. يفترَض بفلورستان مثلاً أن ينافح عن المبدأ والحرِّيّة، لكن كلّ ما نعلمه منه أنّه نطق بالحقيقة مرّة واحدة فعوقب عليها مذذاك: «تجرّأتُ على الجهر بالحقيقة فكانت هذه القيود هي مكافأتي». ويبوح هو وليونوري بشغفهما واحدهما للآخر بما هو فرح بلا إسم ـ كأنهما لا يستطيعان قول أيّ شيء بصدده ـ وفي التصعيد الأخير، عندما يُصدر دون فيرّاندو أمره بإطلاق سراح السجين، تقرقع النبرات العسكريّة للأوركسترا والكورس، بتركيزها المتكرّر على مقام

«سي» C المنخفض، وهو ذروة القعقعة المتواصلة للوتريّات والمتألّفات النغميّة الساكنة، فيتولّد الانطباع بأنّ بيتهوڤن يحاول المحافظة على الانتصار على المسرح لمهلة أطول على أمل أن يدوم. ولكن ما إن تتوقّف الموسيقى، حتى لا يعود لأحد ما يقوله. ليس كلّ شيء على ما يرام، ولم يصطلح كلّ شيء: فتقويم المظالم الموقّت إن هو إلّا فترة سماح قبل إطباق الظلام. والجمع المُحرَج وقد جُمِّع على عجل وعاش لبعض وقت قرب أقبية پيتسارو دون أن يتذمّر، يصرخ إيمانه بالحرِّيّة والعدالة، ولكنّه ليس مقنِعًا حقًّا. فلماذا استطالت الأمور إلى هذا الحدّ، خصوصًا إذا كانت الفضيلة قويّة قدر ما تدّعي الأوپرا؟ هذا هو السؤال الذي طرحه بيتهوڤن على نفسه بإلحاح. قبل ذلك، فالنداء الشهير الذي أطلقه البوق على مقام B المنخفض الذي اخترق ظلمات السجن وأنقذ فلورستان وليونوري معًا من سلاح بيتساريو، كان نداء إلٰهيًّا، لكنّه يظلّ خارج نطاق الفعل، خارج عالم الخيانة والشّر المقيت الذي يقضي بيتهوڤن وقتًا طويلاً (ربّما عن غير قصد) في تجسيده ويحاول نقضه في آن معًا.

لا شكّ في أنّ ثمّة قضايا تهمّ بيتهوڤن اشتبك معها في «فيديليو» بغض النظر عن «كوزي»، لكن أرى أنّه يجب الاعتراف بأنّ أمرًا ما في عالم موزار الأوپرالي، في أعماله الناضجة التي هي أعظم أعماله (باستثناء «الناي المسحور»)، ظلّ يؤرق بيتهوڤن. ويعود ذلك جزئيًّا، طبعًا، إلى إطار تلك الأعمال المُشْمِس والهزلي والجنوبي، ما يضخّم من قاعدتها النقديّة ورفضها الضمني لفضيلة الطبقة الوسطى التي يبدو أنّها كانت تعني

الكثير لبيتهوفن. حتى «دون جيوڤاني»، وهي واحدة من أوپرات دا پونتي التي تعرّضت لإعادة تفسير في القرن العشرين حوّلها إلى دراما نفسانيّة «شماليّة» عن نوازع عُصابيّة وغرائز الانتهاكيّة، هي في الجوهر ذات زخم أشدّ إقلاقًا حين تُمثَّل بما هي كوميديا عن الطيش ومتعة اللامبالاة. لقد طغى أسلوب أداء «البكوات»[١] الإيطاليين الشهيرين في القرن العشرين ـ أمثال إيتسيو پينتسا، تيتو غوبّي، وسيزاري سيپي حتى السبعينيّات؛ بعدها أخلت شخصيّاتهم الروائيّة المجال لشخصيّات أدّاها طوماس آلن، وجايمس موريس، وفرانسيسك فورلانيتو، وصموئيل راميه الذين مثّلوا «البيك» بما هو شخصيّة قاتمة مستبقين قراءات كييركيغارد وفرويد عنه. على أنّ «مدرسة العشّاق» أكثر «جنوبيّة» في عدوانيّتها بمعنى أنّ كلّ شخصيّاتها النابوليتانيّة مصوّرة على أنّها مراوغة وساعية وراء الملذّات، وأنانيّة ومتحرّرة نسبيًّا من الشعور بالذنب، باستثناء مهلة وقت قصيرة هنا وهناك، مع أنّ ما ترتكبه مدعاة استنكار واضح بناء على مقاييس «فيديليو».

وهكذا يمكن النظر إلى مناخ «فيديليو» الصادق، الثقيل وبالغ الجدّيّة بما هو ملامة لـ «كوزي»، التي هي، على ما فيها من سخريات وجمال قد أجاد نقّاد معاصرون مثل روزن وسكوت برنهام في وصفها إيّما وصف، يصدمك فيها افتقادُها لأيّ ثقل على الإطلاق. عندما ترفض فيورديليجي ودورابيللا طالبَي يديهما

(١) Don: للقب إسباني نبيل نستعير له هنا لقب «بيك»، وهو لقب نبيل أدنى من الألقاب الكبيرة المعروفة. أمّا المذكورة أسماؤهم فهم طبعًا مغنّون مشهورون مثّلوا أدوار البكوات في الأوپرا.

الشرقييَن المزيّفيَن في نهاية الفصل الأوّل، يجرّان الشقيقتيَن إلى مشهد انتحار زائف، على شيء من الهزل، والحصيلة مبنيّة على المفارقة الساخرة بين انشغال المرأتين الصادق بالرجليَن وبين تمثيل الرجلين اللاهي. أمّا ادّعاء ديسپينا بأنّها طبيبة تمارس التنويم المغناطيسي لم تفهم المرأتان كلامها («إنّها تتكلّم لغة لا نفهمها») فقد أضيف من قبيل تحصيل الحاصل. هكذا تنسف المشاعرَ الأصيلة سخافةُ الأحداث الجارية.

في الفصل الثاني، حيث التنكّر والتمثيل يتقدّمان بوضوح على مشاعر الشخصيّات الأربع الرئيسة، يذهب موزار بالنكتة إلى أبعد من ذلك. والنتيجة: يقع الأربعة في الحبّ مجدّدًا، ولكن مع شريكين مختلفين، ما ينسف أمرًا عزيزًا جدًّا على قلب بيتهوڤن، أعني الثبات في الهويّة. والأكيد أنّ كلّ شخصيّات «فيديليو» حبيسة جوهرها غير المتغيّر: پيتساريو هو الشرّير غير التائب، وفلورستان البطل فاعل الخير، وفرناندو رسول النور، وما إلى ذلك. وهذا ما يشكّل القطب المعاكس لـ «كوزي»، حيث التنكّر، وما يثيره من مراوحة وتسكّع، هو القاعدة، وحيث تسخر الأوپرا من الثبات والاستقرار على أنّهما من المستحيلات. وهذه هي ديسپينا تجهر بوضوح بالأمر في الفصل الثاني: «ما حصل قد حصل، وخير الكلام أقلّه. لنقطع كلّ الصلات بالماضي، إنّه رمز العبوديّة».

ومع ذلك، نحتاج النظر إلى «مدرسة العشّاق» بما هي أوپرا تحجبُ خِفّتُها الغريبةُ، أقلّا، أوّليّات تشغيل نظام جوّاني بالغ

القسوة ولاأخلاقي، أو تموّهه، في أقلّ تقدير. لست أريد أن أقول إطلاقًا أنّه لا يجب الاستمتاع بالعمل بما هو مرحٌ لامع وهو كذلك بالتأكيد. على أنّ دور الناقد هو أن يحاول كشف ما كان موزار وداپونتي يحاولان الجهر به من خلال حكايتهما المسلّية عن الحبّ المخادع والاستبدالي. كان ر. ب. بلاكميور[1] على حقّ عندما قال إنّ «الناقد ينقل وسائل الأداء إلى حالة الوعي». لذا سوف أحاول جلاء كيف أنّ «مدرسة العشّاق» هي في حدودها المخفيّة عملاً يختلف تمامًا عمّا يوحي به خارجُه المرح وموسيقاه السامية، مع أنّ قسمًا من الفرح هو كيف، إذ نحمل إلى الوعي وسائل الأداء لدى موزار وداپونتي، نقدّر الطرائق الاستثنائيّة التي تتجلّى بها الأوپرا أمامنا على المسرح ونستمدّ منها المتعة.

بفضل الأبحاث المتأنّية لآلان تايصون نعلم الآن أنّ موزار ألّف أغاني الكورس لـ «كوزي» قبل أن يكتب الأغاني الفرديّة وحتى قبل أن يكتب الافتتاحيّة. إنّ هذا السياق الزمني يحاكي تركيز الأوپرا على العلاقات بين الشخصيّات أكثر منها على الأفراد اللامعين في أوپرات سابقة مثل «فيغارو» و«دون جيوڤاني». من بين أوپرات دا پونتي الثلاث، «مدرسة العشّاق» ليس فقط الأخيرة، والأكثر تعقيدًا ومشاكسة، برأيي، لكنّها أيضًا الأدقّ تنظيمًا داخليًّا، والأكثر امتلاء بالأصداء والمرجعيّات،

---

(١) **روبرت بالمر بلاكميور** (١٩٠٤ ـ ١٩٦٥) شاعر ومؤلّف مسرحي وناقد أدبي وأستاذ جامعي أميركي. يعتمد في نقده القراءة المقرَّبة وسيلة لتفحّص كيف أنّ اللغة الأدبيّة تبلور فهمنا للشكل والتقنيّة. وسعيه، بحسب مايكل وود، أن يبرهن كيف أنّ النقد يشبه الفنّ.

والأكثر استعصاء على التفكيك، تحديدًا لأنّها تذهب أبعد من أيّ من سابقتيها نحو حدود المقبول من تجارب الحبّ والحياة والأفكار العاديّة. وأسباب ذلك، وهي أيضًا أسباب غموض «كوزي» بل ومقاومتها أيّ نوع من التفسير السياسي والثقافي الذي تسمح به «فيغارو» و«دون جيوڤاني» عمومًا، نلقاها جزئيًّا في حياة موزار وزمانه خلال فترة ١٧٨٩ ـ ١٧٩٠ عندما كان يعمل على «كوزي». ولكنّها ـ الأسباب ـ موجودة أيضًا في الطريقة التي ألّف بها موزار ودا پونتي العمل معًا، دون الاستعانة بأوپرا معروفة أو بشخصيّة أسطوريّة توفّر لهما الإطار والاتّجاهات. و«كوزي» نتاج تعاون، فديناميّتها، والبنية المتوازية لحبكتها، والطابع التكراري لمعظم موسيقاها، كلّها [عناصر] داخليّة وضروريّة لتأليفها، وليست مستوردة إليها أو مفروضة عليها من مصدر خارجي.

العديد من الوصلات في الفصل الأوّل، مثلاً، كتبها موزار للتشديد على الكيفيّة التي يفكّر بها الشخصيّات ويتصرّفون ويغنّون أدوارًا ثنائيّة؛ وسطور دور كلّ واحد منهم عمومًا تقلّد سطور الآخر وتستعيد سطورًا أنشدت سابقًا. ويبدو أنّ موزار كان يريدنا أن نشعر أنّنا داخل نظام مغلق حيث يصعب فصل اللحن والتقليد والتهكّم واحدهما عن الآخر. ويتجلّى ذلك على نحو رائع في دور الغناء السداسي في الفصل الأوّل، الذي يمثّل نوعًا من مسرحيّة صغيرة حيث يجذب ألفونسو ديسپينا، وبعدها الرجلين المقنّعين، ومن ثم المرأتين إلى الفخّ الذي نصبه، وهو يعلّق على الحركة في الوقت ذاته، ويسمح لديسپينا بأن تعلّق هي أيضًا.

الوصلة كلّها (المكتوبة على المقام الأساسي للأوپرا ـ C الصغير) كناية عن متاهة مدوّخة من الغَزَل والصدّ والقول والصدى والتعاكس تبزّ أيّ شيء آخر كتبه موزار على الإطلاق. وهي ببساطة تزيح آخِر أثر لأيّ شعور بالاستقرار والجدّ أمكننا أن نتمسّك به إلى الآن.

ولكن أن نقابلِ «كوزي» في أيّامنا هذه، في أسطوانة أو على المسرح، يعني، خلا بعض الاستثناءات، المجازفة بأن نغفل مبلغ العناية التي تعمّد موزار إيلاءها لكلّ هذا. نختبر الأوپرا على المسرح بما هي شكل غير درامي، وإن يكن مسرحيًّا ومسرِفًا. معظم المشاهدين لا يفهمون اللغة، وإذا فهموها، فلن يفهموا المغنّين، إلى ذلك لـ «كوزي» حبكة يمثّلها شخصيّات لا ماضيًا مثيرًا لهم ليكشفوه أو يعرضوه، ولا علاقات مربكة تستدعي وفاءهم والتعبير عن مشاعرهم. يبدو أنّ السطح هو كلّ شيء، اللهم إلّا بالنسبة للموسيقى، التي هي مدوّخة. ذلك أنّ الإطار الاجتماعي، وما أسماه آدورنو، لخمسين سنة خلت، تقهقر السمع، يعمل على بتر الموسيقى عن الدراما واللغة بحيث نميل إلى التفكير بالأوپرا على أنّها سلسلة من الألحان أو الأغاني تترابط واحدتها بالأخرى بواسطة قصّة عمومًا ما تكون غبيّة أو ميلودراميّة أو غير حقيقيّة، حيث نصغي السمع إلى الموسيقى على الرّغم من سخافة المجريات على المسرح بل تفاهتها. يحاط بعض المؤلّفين الموسيقيين، وأبرزهم ڤاغنر، بهالة من العمق أو من المعنى، على الأقلّ، بحيث بذل ڤاغنر جهودًا عظيمة في أعماله النثريّة لتطويره ولبثّه في الأوپرات التي ألّفها. ولكن لا

يحمل العديد من أنصار ڤاغنر آراءه في ذهنهم عندما يشاهدون عرضًا لـ «لوهنغرين»[1] أو «تريستان» في دار الأوپرا: تلك العروض هي جزء ممّا يسمّي «أوپرا»، وهو شكل عاطفي ليس شديد العقلانيّة وأقلّ جدّيّة من الدراما وأكثر اتساقًا من المسرحيّات الغنائيّة. والسؤال الذي هو في عرفي السؤال الأوّل المركزي والجذري المطلق عن الأوپرا هو: «لماذا يغنّي هؤلاء القوم؟». ولكن نظرًا لظروف عرض الأوپرات هذه الأيّام ـ بما هي مشاريع مرتفعة الكلفة وثقيلة الوطأة، يقدّمها اختصاصيّو متاحف على أنّها تنتمي إلى ماضٍ سحيق لا يستعاد في معظمه، وإلى حاضر هامشيّ ونخبويّ وعديم الجدّيّة ـ بالكاد يمكن طرح السؤال، ناهيك عن الإجابة عليه.

تعرض «مدرسة العشّاق» عدّة مشكلات مميّزة هذه الأيّام عندما العروض الطائشة تقف بحزم عقبة في وجه عالم الأفكار والسياسة المعاصر الذي هو عالمنا، فتكتفي بأن تعكس أذواق وتحامل شلّة صغيرة من الناس قرّرت أن تبقي على الأوپرا مجمّدة في صندوق صغير عديم الضرر لا تسيء إلى الجمهور ولا إلى كبريات الشركات التجاريّة التي تموّلها. والتصالح مع «كوزي» يعني قبل أيّ شيء آخر أن نتذكّر أنّها عندما عرضت لأوّل مرّة في ڤيينا في ٢٦ كانون الثاني / يناير ١٧٩٠، كانت أوپرا معاصرة، ولم تكن أوپرا «كلاسيكيّة» مثلما صارت الآن. عمل عليها موزار

---

(١) Lohengrin أوپرا رومنطيقيّة لڤاغنر كتبها بنفسه وعرضت لأوّل مرّة العام ١٨٥٠، وهي مبنيّة على حكاية خرافيّة جرمانيّة قديمة.

خلال القسم الأوّل من العام ١٧٨٩، وكان يمرّ بفترة عصيبة. يناقش آندري ستيپتو ظروف حياة الموسيقي وقت تأليف «كوزي» بنفاد نظر ودراية كبيرين، مع أنّه، مثله مثل سائر المعلّقين، مضطرّ لأن يتّكل على التخمين، طالما أنّ المعلومات المحقّقة التي نملك نادرة جدًّا. يشير ستيپتو أوّلاً إلى أنّه بعد تأليف «دون جيوڤاني» في العام ١٧٨٧، «تدهورت صحّة موزار وحالته الماليّة». فشلت جولته الموسيقيّة الألمانيّة ويبدو أنّه مرّ بحالة من «فقدان الثقة بقدرته الإبداعيّة»، فأقلّ في تأليف الأعمال وخلّف عددًا غير معقول من النثرات والقطع غير الكاملة. وكانت أبرز صعوباته مع الرباعيّات التي كان يؤلّفها للقيصر فريدريش ويلهلم وقد مضى أكثر من عام ولم ينجزها بعد(١).

لسنا نعلم بدقّة لما قرّر موزار العمل على «مدرسة العشّاق» مع أنّ ستيپتو يتبرّع (محقًّا، على ما أعتقد) بأنّ القطعة «كان موقعها في لحظة محوريّة، ولا بدّ أنّ الموسيقي اغتنمها بما هي تحدٍّ فنّي وفرصة ذهبيّة لتحسين أوضاعه الماليّة في آن معًا» (MDO 209) تحمل القطعة الموسيقيّة التي أنتجها أخيرًا بصمات أوجه أخرى من حياته في ١٧٨٩، بحسب اعتقادي. إحداها (التي يشير ستيپتو إليها) غياب زوجته كونستانس في علاج للراحة في

(١) Andrew Steptoe, *The Mozart-Da Ponte operas: The Cultural and Musical Background to 'La Noze di Figaro,' 'Don Giovanni,' and 'Cozi fan Tutti.'* (Oxford: Clarendon Press, 1988), 208.

الإشارات اللاحقة إلى هذا المرجع مثبّتة في متن النص تحت رمز MDO يليها رقم الصفحة.

بادِن فيما هو يعمل على الأوبرا. وفيما هي هناك، «صدرت عنها أفعال غير لائقة» استدعت رسالة من موزار الذي قدّم نفسه بما هو الزوج الوفي، وزوجته بها هي الشريك الطائش والمحرِج الذي يستدعي **التذكير** بموقعها ومرتبتها العائليّة ـ علمًا أنّ موضوع التذكّر والنسيان أساسيّان في مبنى «كوزي»:

«زوجتي العزيزة الصغيرة! أريد أن أتحدّث إليك بصراحة كاملة. لا سبب على الإطلاق يدعوكِ لأن تكوني حزينة! لديك زوجٌ يحبّك ويبذل كلّ ما في وسعه من أجلك. أمّا بالنسبة لقَدَمك، يجب أن تتحلّي بالصبر وسوف تتحسّن من جديد بالتأكيد. يسعدني أنّك تلهين بعض الشيء ـ طبعًا ـ ولكن أتمنّى أن لا تبدي أحيانًا رخيصة جدًّا. في رأيي أنّك تتعاملين بحرِّيّة وسهولة بالغين مع ن.ن... والآن أرجو أن تتذكّري أنّ ن.ن ليس يتصرّف برفع الكلفة مع نساء أخريات نصف ما يتصرّفه معك، ولعلّه أساء تفسير سلوكك ما دفعه إلى أن يضمّن رسالته أوقح أنواع الحماقات وأكثرها إثارة للقرف. يجب على المرأة أن تفرض احترامها على الدوام، وألّا تلوكها الألسن. يا حبيبتي! أعذري صراحتي، إنّما تقتضيها حاجتي إلى راحة البال وسعادتنا المشتركة. تذكّري أنّك اعترفت بنفسك لي ذات مرّة أنّك سهلة الانقياد إلى حدّ كبير. إنّك تدركين عواقب ذلك. تذكّري أيضًا الوعود التي قطعتها لي. آه، يا ربّي، بالله حاولي، يا حبّي! (87 - 88 MOD).

وقد لاحظ ستيبتو مدى أهمّيّة إحساس موزار نفسه بالاستقرار

والتحكّم شبه الحسابي في تعامله مع كونستانس، فيحاجج أنّه بسبب عدم إيمان موزار بـ «الحبّ الرومنطيقي الأعمى» مضى «يتهكّم عليه بلا رحمة (في «مدرسة العشّاق» خصوصًا). » إلّا أنّ الرسائل التي يستشهد بها ستيپتو من حقبة «كوزي» تروي قصّة أكثر تعقيدًا. ففي واحدة منها، يقول موزار لكونستانس إنّه مُثارٌ جدًّا لأنّه سوف يلقاها، ثم يضيف «إذا كان للناس أن يلقوا نظرة داخل قلبي، فسوف تغمرني حالة من الخجل» . بناء عليه، نتوقّع منه أن يعبّر عن أهواء ملتهبة وأفكار حسّيّة. بدلاً من ذلك يستطرد قائلاً «كلّ شيء عندي بارد ـ بارد كالثلج» (MDO 90) ثم يلاحظ أنّ «كلّ شيء فارغ جدًّا». وفي رسالة لاحقة، يستشهد بها ستيپتو أيضًا، يتحدّث موزار مجدّدًا عن «إحساسي بنوع من الفراغ يؤلمني حدّ الرعب ـ هو ضرب من الحنين، لا يرتوي أبدًا، وسوف يظلّ يلحّ عليّ، بل يزداد إلحاحًا ويتفاقم يومًا بعد يوم. » (MDO 90). وفي مراسلات موزار رسائل أخرى من هذا النوع تقول ذلك المزيج المميّز الذي لديه من طاقة لا تهمد (يعبّر عنها بإحساس من الفراغ والحنين غير المشبَع الذي يتفاقم كلّ الوقت) ومن التحكّم البارد: وهما صفتان لهما دلالة خاصّة بالنسبة لموقع «مدرسة العشّاق» في حياته وأعماله.

تنتمي «فيغارو» و«دون جيوڤاني» إلى المجموعة نفسها [من الأعمال] التي تنتمي إليها «كوزي» طبعًا، ولكن في حين أنّ العملَين الأوّلين رحبان، سافران، وشفّافان فكريًّا وأخلاقيًّا، «كوزي» مركّزة، مليئة بالخصائص المضمرة والمستبطَنة، ومحدودة من الناحية الأخلاقيّة والسياسيّة، إن لم نقل إنّها غامضة. وثالث

أوپرات دا پونتي أيضًا عمل متأخّر نسبيًّا، أكثر ممّا هي مجرّد أوپرا ناضجة مثل حال سابقتيَها. ثم إن النصّ الأوپرالي ليس متمحورًا حول غناء الجوقات وحسب، وإنّما يستعير أيضًا أعمالاً سابقة، فهو مليء بـ «ذكريات ألحان رئيسة» كما يسمّيها ستيپتو.

في موقع من الفصل الأوّل (عندما تغنّي دورابيللا بمصاحبة الأوركسترا «آه، ابتعد عنّي»، تعزف الأوركسترا فجأة مقاطع السلّم السريع الذي يغنّيه الكومنداتوري في أوپرا «دون جيوڤاني». ثم إنّ استخدام موزار للطباق يزيد من كثافة الموسيقى، بحيث يختبر المرء في «القانون التفاوتي»[١] E الخفيضة، في نهاية الفصل الثاني، شعورًا بالقسوة تضاف إليه تعبيريّة ساخرة مميّزة تتعدّى الكلمات بل الوضع ذاته. ففيما أكمل العشّاق دورتهم وصولاً إلى شراكات معكوسة جديدة، يغنّي ثلاثة منهم على لحن متعدّد الأصوات [تساوقي] عن إغراق كلّ فكر وذاكرة في الخمر الذين يهمّون باحتسائه. واحد فقط، هو غُوغليلمو، لا يزال ساخطًا. كان لديه إيمان أقوى بقدرة فيوديليجي على مقاومة فرّاندو وتبيّن أنّه قد أخطأ الظنّ، فإذا به واقف خارج «القانون»، يتمنّى للنساء اللواتي هنَّ «ثعالب عديمة الشرف» أن يتناولن الُسمّ وينهين الأمر كلّه. فكأنّ موزار أراد أن يعبّر الطباق عن الحَرَج الذي ينتاب العشّاق بواسطة نظام تساوقي مغلق، وأن يُرينا أيضًا كيف أنّهم يظنّون عن أنفسهم أنّهم متحرّرون من كلّ العلاقات

(١) «القانون التفاوتي» لحن يؤدّيه صوتان (أو أكثر) مع تفاوت زمني بينهما. من تقنيّات الطباق.

والذكريات، إلّا أنّ الموسيقى، في شكلها الدائري والصَدَويّ، تكشف أنّ كلّ واحد منهم متعلّق بالآخر في عناق جديد ومتساوق منطقيًّا.

تلك لحظة تنفرد بها «مدرسة العشّاق». إنّها ترسم الرغبة والإشباع الإنسانيين بتعابير موسيقيّة بما هي في الجوهر مسألة تحكّم تأليفي يصبّ الشعورَ والشهيّة في تيّار منطقي لا مندوحة منه ولا رقيّ منه يُرجى؛ إنّ عبارات غوغليلمو الغاضبة والمريرة تزيد في نقض الاكتمال الذي تنمّ عنه الكلمات. على أنّ الأوبرا كلّها ـ الحبكة، الشخصيّات، الوضع، الجوقات والأغاني ـ تتّجه نحو هذه الكتلة العنقوديّة المعروضة هنا، لأنّها مستمدّة من حركة زوجَين حميمين، رجلين وامرأتين، إضافة إلى شخصيّتين «خارجيتين»، يلتقون جميعًا بطرائق مختلفة، ثم ينفصلون، ليلتقوا مجدّدًا بعد أن تطرأ عدّة تحوّلات على مسار الأحداث. التوازيات والتكرارات تكاد أن تكون متخمة، لكن هذه هي مادّة الأوبرا. نعلم القليل عن تلك الشخصيّات؛ فلا أثر لدينا لحياة سابقة عالق بهم (على عكس شخصيّات «فيغارو» و«دون جيوفاني» المغروسة في حقبات وتشابكات ومكائد سابقة)، هويّاتهم موجودة لتُمتحَن وتمارَس بما هم عشّاق، وما إن يتمّوا دورة كاملة بحيث ينقلبون إلى عكس ما كانوا عليه، تنتهي الأوبرا. والافتتاحيّة، بألحانها العجولة، عالية القعقعة وشبه الدائريّة، تلتقط هذه الروح تمامًا. ولنتذكّر أنّ موزار كتب الافتتاحيّة بعد أن أنجز الجسم الرئيس للأوبرا ـ أي بعد أن تشبّع ذهنهُ بالطابع التخطيطي للعمل قيد الإنجاز.

وحده شخص واحد، دُون ألفونسو، يقف على حدة،

ونشاطه هو النشاط الوحيد الذي يبدأ قبل بداية الأوبرا. في الغناء الثلاثي الافتتاحي الذي يبدو على أنّه استمرار لمحاجّة قد بدأت أصلاً، حيث يشير فرّاندو وغوغليلمو إلى ملاحظة سابقة لألفونسو ـ «قلتَ لنا قبلاً أنّهم قد لا يكونون حقيقيين» ـ وهي المحاجّة التي تستمرّ دون تقطّع إلى النهاية. فمن هو حقًّا دُون ألفونسو؟ إنّه ينتمي بالتأكيد إلى سلك الشخصيّات النافذة الرئيسة التي تشكّل علامات فارقة في حياة موزار وأعماله. لنتذكّر الكومنداتوري في «دون جيوڤاني»، أو ساراسترو في «الناي المسحور»، أو حتى بارتولو وألماڤيڤا في «فيغارو». على أنّ دُون ألفونسو يختلف عن الآخرين في أنّه يسعى للبرهنة لا على عصب أخلاقي ضمني وإنّما على عدم إخلاص النساء وخيانتهم؛ وهو ينجح في ذلك، إذ يُدخِل العشّاقَ الأربعة إلى حياة عقل وحبّ غير مخادع. وفي غناء المجموعة الأخير، عندما تشي به النساء على أنّه الرجل الذي ضلّلهنّ ونظّم سقوطهنّ، يجيب ألفونسو دون أيّ أثر للندم فيقول: إنّ ما فعله هو تحريرهنّ من الخداع، ويضيف أنّ هذا مكّنه من المزيد من السيطرة عليهنّ. «لقد خدعتكنّ، لكن خداعي كان من أجل أن أحرّر شابّين عاشقين من الخداع. من الآن فصاعدًا سوف يزدادان حكمة، وينفّذان ما آمرهم به حرفيًّا». اشبكوا أيديكم، يقول، لتستطيعوا أنتم الأربعة أن تضحكوا، كما أضحك أنا وسوف أضحك مجدّدًا. من المثير، وهو ليس صدفة كلّيًّا، أنَّ ما يغنّيه يتضمّن إرهاصات مدهشة لما سوف يرد في «الناي المسحور»، وهي أوپرا يبدو أنّ موزار كتبها كصيغة أكثر قبولاً أخلاقيًّا لقصّة الاستعراض أو الامتحان ذاتها التي استخدمها في

«مدرسة العشّاق». وفي حين **لا ينتصر** الإخلاص في «توتي» فسوف ينتصر في «الناي المسحور».

دون ألفونسو، مثله مثل ساراسترو[1]، يدير السلوك ويتحكّم به. مع أنّه خلافًا لساراسترو لا ينمّ عن هيبة أو عن هدف أخلاقي رفيع في ما يفعله. معظم الروايات عن الأوبرا بالكاد اكترثتْ به، ولكن في العالم الحيادي أخلاقيًّا بلا تحفّظ في «كوزي» ليس هو الشخصيّة الحاسمة والمحوريّة وحسب بل هو الشخصيّة الساحرة أيضًا. وأن إشاراته العديدة لنفسه ـ بما هو ممثّل، ومدرّس وباحث (توحي الملحقات اللاتينيّة والإشارات الكلاسيكيّة بتلقّيه تعليمًا ذا مستوى جيّد) ومتآمر، وأحد أفراد حاشية في البلاط الملكي ـ لا تلمّح مباشرة إلى الأمر الوحيد الذي يعيّن هويّته قبل أيّ أمر آخر: إنّه إباحي ناضج، امرؤ عرف العديد من التجارب الجنسيّة الدنيويّة يرغب الآن في أن يوجّه تجربة الآخرين، ويسيطر عليها ويتلاعب بها. وهو بذلك يشبه مدير مدرسة ودود، ومخطّطًا استراتيجيًّا عسكريًّا، وفيلسوفًا. شاهد الكثير في هذا العالم وهو فائق القدرة على أن يمسرح دراما أخرى من النوع التي عاشها هو نفسه أو هكذا يفترَض. إنّه يعرف سلفًا الخلاصة التي سوف يصل إليها، بحيث لا توفّر له حركة الأوبرا أيّ مفاجآت أو بالكاد، وأقلّها المفاجآت عن سلوك النساء. إنّه يفلح البحر، ويبذر في الرمل، ويحاول القبض على الريح بواسطة شباك: ترسم هذه

(١) أوبرا «**الناي المسحور**» (١٧٩١) متأثّرة بالماسونيّة وبفلسفة الأنوار، تدعو للمستبدّ المتنوّر في مواجهة ظلاميّة الكنيسة. وساراسترو هو ذلك الملك المتنوّر الذي يحكم وفق مبادئ العقل والحكمة والطبيعة.

الاستحالات حدود الواقع الذي يعيش فيها دُون ألفونسو وهي تضخّم عنصر الاضطراب الجذري الذي يعيشه بما هو معلّم عشّاق وعاشقٌ متمرّس هو نفسه، وهذا ما يؤدّيه بفاعليّة كبيرة المقطعُ الغنائي القصير المضطرب الذي يغنّيه على مقام D الصغير. والظاهر أنّ هذا لا يمنعه من أن يتمتّع بتجربة الحبّ وتجربة البرهنة على آرائه التي يبلورها من أجل نزع السحر عن الحبّ عند أصدقائه الشبّان الأربعة.

لست أريد الإيحاء بأنّ دُون ألفونسو هو شيء آخر غير شخصيّة هزليّة. ولكنّي أريد المحاجّة أنّه يقف قريبًا جدًّا من عدد من الوقائع الثقافيّة والنفسانيّة التي كانت تعني الكثير لموزار خصوصًا ولسواه أيضًا من مفكّرين وفنّانين متقدّمين نسبيًّا في ذلك العصر. لننظر أوّلاً في التقدّم الأكيد في إبداع موزار الأوبرالي من فيغارو إلى دون جيوڤاني إلى دُون ألفونسو. كلٌّ على طريقته شخصيّة غير تقليديّة ومهاجم للمعتقدات السائدة على طريقته الخاصّة، مع أنّ دُون ألفونسو هو الوحيد الذي لن يعاقب، مثلما عوقب دُون جيوڤاني، ولن يدجّن مثلما حصل لفيغارو. وأنّ اكتشافه حقيقة تقول إنّ استقرار الزواج وثبات القيم الاجتماعيّة التي تتحكّم عادة بالحياة البشريّة ليسا قابلين للتطبيق، لأنّ الحياة ذاتها مراوِغة وخؤونة كما علّمته تجربته، يجعل من دُون ألفونسو شخصيّة تتحرّك في ميدان جديد أكثر اضطرابًا وإقلاقًا، حيث التجربة تكرّر الأنساق المحرّرة من الوهم دون خلاص. فما يخطّطه لزوجَي العاشقين لعبة تتجلّى فيها الهويّة الإنسانيّة بما هي متقلّبة ومضطربة وغير متمايزة، مثلها مثل أيّ شيء آخر في العالم

الحقيقي. فليس مفاجئًا، إذًا، أن يكون أحد موضوعات «مدرسة العشّاق» هو إلغاء الذاكرة بحيث لا يبقى إلّا الحاضر. وبنية الحبكة، بتجريداتها القائمة على تمثيل مسرحيّة داخل المسرحيّة، تعزّز ذلك. يضع ألفونسو امتحانًا، يفصل فيه العشّاق عن ماضيهم وولاءاتهم. ثم يتبنّى الرجلان هويّتين جديدتين ويعودان لمغازلة المرأتين ويكسبانهما أخيرًا. تدخل ديسپينا الامتحان هي أيضًا، مع أنّها وألفونسو يظلّان منفصلين عاطفيًّا عن الزوجيَن المركزيين. والحصيلة الصافية هي أنّ فرّاندو وغوغليلمو يتلبّسان دورهما الجديد قدر ما تتلبّسه المرأتان، ويأخذان مهمّتهما كعاشقين على محمل الجدّ، فيبرهنان خلال ذلكَ ما كان يعرفه ألفونسو منذ البداية. مع ذلك لن يستسلم غوغليلمو بسهولة لما بدا أنّه تقلّب في هوى فيورديليجي، فيبقى لفترة خارج حلقة ألفونسو المكوّنة من عشّاق سعداء ومخدوعين؛ لكنّه على الرّغم من مرارته، لا يلبث أن ينضمّ إلى أطروحة ألفونسو [عن النساء]، وقد جرى التعبير عنها التعبير الكامل في الأوپرا لأوّل مرّة. ولنلاحظ هنا أنّ قولة ألفونسو مغنّاة على مقام C الكبير، المقام الأساسي في الأوپرا، وذروتها التدرّج [التناغمي] الهارموني البدائي (١، ٤، ٥، ١) الذي هو بذرة «مدرسة العشّاق»، وأسلوبها أكاديمي لكنّه بسيط جدًّا بالنسبة لموزار.

تلك لحظة متأخّرة من لحظات الأوپرا. كان ألفونسو يتحيّن الفرصة المناسبة قبل أن يضع الأمور بصراحة متناهية، في تلك الطريقة البسيطة جدًّا والمختزلة جدًّا. فكأنّه، وكأنّ موزار، يحتاج إلى الفصل الأوّل لكي يقيم الاستعراض وإلى الفصل الثاني لكي

يستنفده، قبل أن يتقدّم بخلاصته، التي هي الجذر الموسيقي للأوبرا أيضًا، وقد انكشف أخيرا. بهذا الصدد لا يكتفي ألفونسو بتمثيل موقف رجل دنيوي منهك وبلا أوهام وإنّما أيضًا موقف صاحب ممارسة لا يكلّ، ومعلّم صارم لآرائه، مع أنّه منغمس جزئيًا فقط، وموقف شخص يحتاج في الظاهر إلى أتباع وإلى مساحة لاستعراضاته، مع أنّه يعرف سلفًا أنّ المتع التي ينظّمها بعيدة عن أن تكون جديدة. قد تكون مثيرة ومسلّية، لكنّها تؤكّد ما لا يرقى إليه شكّ عنده.

في هذا الصدد، يشبه دون ألفونسو صيغة مخفّفة من معاصره تقريبًا، الماركيز دُساد، وهو إباحي يصفه فوكو وصفًا لا يُنسى:

«فيما يستسلم لكلّ تخييلات الرغبة وكلّ واحدة من سورات غضبه، يستطيع، بل يتوجّب عليه، أن يضيء أدنى حركة من حركاتهما باستعراض واضح، ومتعمّد الشفافيّة. ثمّة نظام صارم يحكم حياة الإباحي: يتعيّن بثّ الحياة بكلّ مشهد فورًا في جسد الرغبة الحيّ، مثلما يتعيّن أن تعبّر كلّ رغبة عن نفسها في النور الصافي للسرد التمثيلي (أي في هذه الحالة، التعبير في الفصل الثاني، هو لغة الحبّ أو سرديّته). من هنا التتابع الصارم لـ «المشاهد» (والمشهد عند ساد هو التهتّك الخاضع لنظام الاستعراض) ومن هنا التوازن الدقيق، داخل المشاهد، بين تزاوج الأجساد وتركيز الأذهان»[١].

ولعلّنا نتذكّر أنّه في الوصلة الأولى من الأوبرا يتحدّث ألفونسو

---

(١) Michel Foucault, *The Order of Things* (New York: Panthron, 1971), 209 - 210.

من موقع السلطة بما هو صاحب الشعر الشايب والتجربة الطويلة: فعلينا الافتراض، في ظنّي، أنّه لخضوعه للرغبة في الماضي، بات الآن مستعدًّا لأن ينير آراءه «باستعراض واضح، ومتعمّد الشفافيّة» الذي هو طبعًا الكوميديا التي يفرضها على غوغليلمو وفرّاندو. إنّ حبكة «كوزي» هي تتابع صارم لمشاهد، يتلاعب فيها كلّها ألفونسو وديسبينا ـ مساعدته التي لا تقل عنه استهتارًا، حيث الرغبة الجنسيّة، هي، كما يقترح فوكو، التهتّك وقد أُخضِعَ لنظام الاستعراض ـ أي لتمثيل حكاية العشّاق ممسرحة، وقد تمّت تربيتهم على حبّ بلا أوهام لكنّه مثير. عندما تنكشف اللعبة أمام فيورديليجي ودورابللا، ترضخ المرأتان لحقيقة ما قد اختبرتا، وفي خاتمة حيّرت المفسّرين والمخرجين بالتباساتها الخفرة، تغنّيان عن العقل والمرح دون أدنى إشارة محدّدة من موزار تفيد بأنّ المرأتين والرجلين قد عادا كلٌّ إلى حبيبه الأصلي.

إنّ خاتمة كهذه مفتوحة على مروحة مقلقة من الاستبدالات الإضافيّة المتعدّدة، بحيث لا يفلت أيّ رابط أو هويّة أو فكرة عن الوفاء أو الإخلاص من العبث بها. يتحدّث فوكو عن هذه اللحظة الثقافيّة بما هي لحظة تتمسّك فيها اللغة بطاقتها على التسمية، ولكنّها تستطيع ذلك فقط في «احتفال يختزَل إلى أدقّ دقائقه... ويمدّدها إلى ما لا نهاية»: سوف يواصل العشّاق البحث عن شركاء، طالما أنّ لغة الحبّ وتمثيل الرغبة قد فقدتا مِرساتهما في نظام كينونة لا يتغيّر أساسًا. وطالما أنّ «فكرنا موجز إلى هذا الحدّ، وحرِّيَّتنا مستعبدة إلى هذا الحدّ، وخطابنا تكراري إلى هذا الحدّ، يترتّب علينا أن نواجه حقيقةَ أنّ الظلّ الممتدّ تحتنا إنّما هو

بَحر لا قرار له»[١]. بالضدّ من هذا المنظور الضيّق المرعب، يسمح موزار لشخصيّة واحدة فقط، هي غوغليلمو أن يعبّر عن غيظه علنًا، وهذا هو فحوى أغنيته «صلاة الأب السيّد» القاسية مع أنّها عدوانيّة بسحرها «سيّداتي، إنّكنّ تحمّلانني همومًا كثيرة.»

دُون ألفونسو مسؤول عن هذا الغضب، وهو الأشبه بفرجيل هزلي[٢] يقود نساء ورجالاً بعمر الشباب، وعديمي الخبرة، إلى عالم مجرّد من القيم والقواعد واليقينيّات. إنّه يتكلّم لغة الحكمة والذكاء ممزوجة (على نحو مسلّم به) برؤية متدنّية ومحدودة لسلطته وتحكّمه. يحتوي نصّ الأوبرا على العديد من الإشارات الكلاسيكيّة، ولكن ما من واحدة منها تشير إلى ألوهيّات مسيحيّة أو ماسونيّة التي يبدو أنّ موزار قد قدّسها في مناسبات أخرى (انتسب موزار إلى الماسونيّة العام ١٧٨٤). وعالم دُون ألفونسو الطبيعي هو جزئيًّا عالم [جان جاك] روسّو، متجرّدًا من التقوى المنافقة، وتخييلي، ونزوي، يستمدّ زخمه من الحاجة لاختبار الرغبة دون تلطيف أو ختام. والأشدّ دلالة من كلّ هذا، بالنسبة لموزار، أنّ دون ألفونسو هو الشخصيّة السلطويّة الثانية في أوپراته التي تظهر بعد وفاة ليوپولد العام ١٧٨٧، وقد ازداد راهنيّة بسبب وفاة والده، الكومنداتوري المرعِب في «دون جيوڤاني» الذي يجسّد الوجه القاسي، التعبيري في علاقة ليوپولد بابنه (وهي

(١) المرجع ذاتة، ٢١١.

(٢) **فرجيل** (٧٠ ـ ١٩ قبل الميلاد)، شاعر روماني تدور معظعم أعماله مدار الحياة الرعويّة، له شعر تعليمي عن الزراعة، ومعروف من خلال «الانيادة» وهي ملحمة شعريّة في اثني عشر كتابًا تروي رحلات وتجارب إينيا، بعد سقوط طروادة.

العلاقة التي يناقشها ماينارد صولومون بطريقة لامعة بما هي هَوَس علاقة سيّد / عبد مشتهاة في ذهن موزار)، وهذا ليس متوافرًا البتّة عند ألفونسو، الذي لا يسهل استفزازه، ويوفّر كلّ دليل على رغبته في اللعب مع أصدقائه الشباب، إضافة إلى أنّه يبدو غير متأثّر البتّة بانعدام الإخلاص العميم الذي كشفته «مشاهده».

أعتقد أنّ ألفونسو صورة تبخيسيّة ومتأخّرة للراعي المتقدّم في السنّ، وهو شخص يجري تقديمه بوقاحة تامّة لا على أنّه مربٍّ أخلاقي وإنّما بما هو عاشق بارع، وإباحي أو فاسقٌ متقاعد يمارس تأثيره من خلال الخداع، والتنكّر، والمقالب، وأخيرًا من خلال فلسفة الخيانة [في الحبّ] بما هي القاعدة. ولأنّه رجل متقدّم في العمر ومستسلم، يبثّ ألفونسو شعورًا بالفناء ينأى بعيدًا جدًّا عن هموم العشّاق الشباب. رسالة شهيرة كتبها ڤولفغانغ [موزار] إلى [أبيه] ليوبولد في الفترة الأخيرة من عمر الأخير، (بتاريخ ٤ نيسان / أبريل ١٧٨٧) تعبّر عن مناخ القَدَريّة المتحرّرة من الوهم: يقول موزار «بما أنّ الموت هو الغاية الحقيقيّة لوجودنا، فقد عقدتُ منذ سنواتي الأولى علاقات حميمة مع أفضل وأوثق صديق للبشريّة، بحيث لم تعد صورته تخيفني بل باتت مهدّئة ومواسية!... الموت هو **المفتاح** الذي يفتح الباب لسعادتنا الحقّة. لستُ أخلد للنوم كلّ ليلة دون أن أفكّر ـ وأنا الذي لا يزال شابًّا ـ بأنّي لن أعيش لأشاهد يومًا جديدًا»(١). الموت حاضر في الأوبرا بما هو أقلّ جبروتًا وإقلاقًا ممّا هو عنده

---

(١) Emily Anderson, *Letters of Mozart and His Family* (London: Macmillan, 1938), 3: I, 351.

معظم الناس. على أنّ هذا ليس بالشعور المسيحي التقليدي، بل هو شعور ينتمي إلى المذهب الطبيعوي[١]، حيث الموت أَلِيف بل عزيز، بما هو باب منفتح على تجارب أخرى. على أنّ الموت يجري التعبير عنه أيضًا بما هو يبعث على إحساس بالدهريّة والتأخّر، أي الإحساس بأنّ المرء بات في مرحلة متأخّرة من حياته وقد دنا أجله.

وفي «مدرسة العشّاق» أيضًا صارت صورة الأب هي صورة الصديق والمربّي المرح والمستبِدّ، صورة شخص يجب أن يُطاع، مع أنّه ليس أبويًّا ولا قمعيًّا. ويتكرّس هذا الموقع بواسطة أسلوب موزار، حيث شخصيّات في عين الجمهور تقدّم وتستعرَض بطريقة تسمح لأفكار ألفونسو بالمشارِكة في اللعبة معهم، لا بما هو الحضور المتغطرس للأكبر سنًّا ولا هو حضور المربّي الناصح، وإنّما حضور ممثّل يشاركهم في مشهد تسلية مشترك. وألفونسو هو من يتنبّأ بخاتمة الكوميديا أو النهاية، وهنا يقول دونالد ميتشل:

«نتعثّر... بالوجه الأكثر إزعاجًا من واقعيّة الأوبرا. وما نحنّ إليه هو إمكان مصالحة على طريقة حكايات الجنّيّات الساحرات. لكن موزار الفنّان أصدق بكثير من أن يخفي حقيقة أنّه يستحيل التوصّل إلى غفران ينكأ الجراح، حيث جميع الأفرقاء [بمن فيهم ألفونسو] ليسوا متساوين في «الذنب» وحسب وإنّما

---

(١) المذهب الطبيعوي Naturalism هو المذهب الفلسفي الذي يؤمن بأنّ كلّ شيء ينشأ من خصائص أو أسباب طبيعيّة ويستبعد التفسيرات الماورائيّة أو الروحانيّة.

شركاء في أنّ كلّ واحد منهم يعرف ذنب الآخر معرفة كاملة. إنّ أفضل ما يمكن تحقيقه في «كوزي» هو أن يجابه المرء أجرأ مجابهة يستطيعها لحقيقة الحياة [وأضيف، والموت]. وقفلة الأوپرا التي تنجح في **حلّ عقدة القصّة** تحقّق ذلك ولا تحقّق أيّ شيء سواه»(١).

في الحقيقة، إنّ الخلاصة في «كوزي» مزدوجة: الأمور على هذه الحال لأنّ «كلّهنّ على هذه الحال» لأنّ هذا ما هنّ **فاعلات**؛ وثانيًا، سوف يبقين على هذه الحال، حالاً يلحق بحال، واستبدالاً يلحق باستبدال، إلى أن يتوقّف المسار ضمنًا بسبب الموت. وخلال ذاك، هذا هو حال الجميع. وكما تقول فيوردليجي «لعلّه الموت وحده يجعل القلب يغيّر عواطفه». فيحلّ الموت محلّ المصالحة والخلاص المسيحيين، مفتاحًا لـ **أملنا** الحقيقي، وإن يكن مجهولاً وغير قابل للوصف، في الراحة والاستقرار، وتخفيف الآلام والمواساة دون توفير أيّ شيء غير إشارة نظريّة إلى الراحة الابديّة.

ولكن مثلها مثل أيّ موضوع جديد تقريبًا تلاعبه الأوپرا، يُدفَع الموتُ جانبًا، والمؤكّد أنّ الموت مُسقَطٌ في معظمه في «مدرسة العشّاق». هنا لا بدّ من أن نستذكر تلك المشاعر الاستثنائيّة من الحنين المستوحد والبرود التي تحدّث عنهما موزار وهو يكتب الأوپرا. الموسيقى هي طبعًا ما يؤثّر فينا أكثر من أيّ

---

(١) Donald Mitchell, *Cradles of the New: Writings on Music, 1951 - 1991*, sel. Christopher Palmer, ed. Mervyn Cookes (London: Faber and Faber, 1995), 132.

شيء آخر في «كوزي»، لكن تبدو الموسيقى، أحيانًا كثيرة، أشدّ إثارة في تفارقها الكبير مع الحالة التي يستخدمها موزار لأجلها، باستثناء الوقت الذي يعبّر فيه العشّاقُ الأربعة (في الفصل الثاني خصوصًا) عن مشاعر معقّدة من الانتشاء والندم والخوف والغضب. وحتى في تلك اللحظات، فالتفارق بين فعل الإيمان والإخلاص الذي تعلنه فيورليجي في أغنية «كما أفعل في العادة» واللعبة الطائشة بالتأكيد التي تشارك فيها، تسطّح المشاعر النبيلة والموسيقى التي تنطق بها، ما يجعل الموسيقى تبدو مضخّمة فوق التصوّر وجميلة بطريقة أخّاذة في آن معًا ـ وهذا في اعتقادي مزيج يقابل مشاعر الحنين غير المرتوي والسيطرة الباردة عند موزار. إنّ سماع الأغاني، ومشاهدة هرج ومرج العناصر الجادّة والعناصر الهزليّة تتصادم على المسرح، يحولان دون أن نستسلم للتأمّل أو اليأس، ويضطرّاننا على الالتحاق بالانضباط القاسي لصرامة موزار.

أختم بالقول إنّ «مدرسة العشّاق»، في حدودها المرسومة بدقّة، تسمح لنفسها بعدد محصور من الحركات باتّجاه ما يتعدّى حدودها المباشرة، أو بعدد محصور من الحركات باتّجاه ما هو داخلها مباشرة، إذا كان لي أن أنوّع في المجاز بعض الشيء. لم يجازف موزار بالاقتراب من المشهد الراعب التي يبدو أنّه و«دا بونتي» قد كشفا النقاب عنه، مشهدَ كَونٍ حُرِمٍ من أيّ مشروع خلاصيّة أو مسكّن للأوجاع، قانونه الأوحد الحركة والتقلقل، يعبّر عنهما بما هما طاقة على التهتّك والتلاعب، ولا نتيجة لهما إلّا الراحة النهائيّةَ التي يوفّرها الموت. أنْ يرتبط نصٌّ موسيقيٌّ ذو

طاقة مدهشة على الإمتاع بحكاية مستهترة وتافهة إلى هذا الحدّ، هو ما تحقّقه «مدرسة العشّاق» ببراعة فريدة. ولكن، لا يجوز، برأيي، الظنّ بأنّ التهكّم البريء الذي ينطوي عليه العمل يؤدّي أيّ دور خلا إبقاء رؤيته المشؤومة تحت السيطرة ـ أي طوال المدّة التي يمكن خلالها منع حدود «مدرسة العشّاق» من أن تجتاح المسرح.

الفصل الرابع

عن جان جينيه

أوّل مرّة شاهدت فيها جان جينيه كانت في ربيع العام ١٩٧٠، وهو موسم مضطرب مشهديًّا وبدائي انطلقت فيه الطاقات والطموحات من المخيّلة الاجتماعيّة لأميركا إلى كيانها المجتمعي. ثمّة دومًا حماس ما للاحتفال، مناسبة ما لاتّخاذ موقف، لحظة جديدة، في حرب الهند الصينيّة إمّا لندبها أو للتظاهر ضدّها. في أقل من أسابيع قبل الغزو الأميركي لكمبوديا، حيث بدا وكأنّه أعلى ذروة في أحداث الربيع في جامعة كولومبيا ـ التي علينا أن نتذكّر أنّها لم تكن قد شفيت تمامًا من انتفاضة العام ١٩٦٨: إدارتها غير واثقة من نفسها، أساتذتها منقسمون شرّ انقسام، وطلّابها تحت الرقابة داخل الصفوف وخارجها ـ أعلِن

عن تجمّع دعمًا لـ «الفهود السود». عُيّن مكان التجمّع على درج «مكتبة لو»، البناية الإداريّة المهيبة لجامعة كولومبيا. كنت متشوّقًا للحضور بنوع خاصّ، لأنّ شائعة قالت إنّ جان جينيه سوف يتكلّم في التجمّع. وفيما أنا أغادر «هاملتون هول» باتّجاه التجمّع، التقيتُ أحد طلّابي المعروف بنشاطاته في الحرم الجامعي فطمأنني إلى أنّ جينيه سوف يتكلّم وأنّه هو سوف يترجم له.

كان مشهدًا لا يُنسى لسببين. الأوّل، هو منظر جينيه ذاته عميق التأثير، منتصبًا وسط جَمْع كبير من «الفهود السود» والطلّاب ـ مزروعًا على الدرجات يتحلّق حوله جمهورُه بدلاً من أن يواجهه ـ يرتدي سترة جلديّة سوداء، وقميصًا أزرق، وسروال بلو جينز رثًّا، على ما قدّرت. بدا هادئًا كلّيًّا، أشبه بالتمثال الذي نحته له جياكوميتي، وقد التقط ذلك المزيج المذهل عند الرجل من العصف والتحكّم الذي لا يلين والاستكانة شبه الدينيّة. ولن أنسى تحديقة عينَي جينيه الزرقاوين الثاقبتين التي يبدو أنّهما تخترقان المسافات وتحدّجانك بنظرة مُلغّزة وحياديّة محيّرة.

الجانب الآخر الجدير بالتذكّر في ذلك التجمّع هو المقارنة الفاقعة بين بساطة تلاوة جينيه لملاحظاته الفرنسيّة في تأييد «الفهود» والتجميل المزخرف جدًّا عند طالبي. يقول جينيه مثلاً «السُود هم الطبقة الأكثر تعرّضًا للاضطهاد في الولايات المتّحدة»، فتخرج العبارة عبر التزيين الزاهي الألوان للمترجم بما يشبه «في هذا البلد النيّاك أمّه وابن الكلبة، حيث الرأسماليّة الرجعيّة تضطهد وتَنيك جميع الناس، وليس بعضهم فقط، إلخ.

إلخ.». صمد جينيه طوال تلك الخطبة المروعة غير منزعج، ومع أنّ الوضع انقلب رأسًا على عقب، فبات المترجم هو المسيطر على مجريات الأمور، وليس المتكلّم، لم يصدر عن الكاتب الكبير ولو رفّة جفن. وقد زاد ذلك من احترامي للرجل واهتمامي به، وقد أُخرج بسرعة من المكان دون استعراضيّة في نهاية ملاحظاته الموجزة جدًّا. لما كنت على معرفة بمؤلّفات جينيه الأدبيّة من خلال تدريسي لـ «سيّدة الأزهار» و«يوميّات لصّ»، فوجئتُ لِما بدا من بعيد على أنّه تواضعه النقي، المختلف كلّيًّا عن المشاعر العنيفة والشاذّة المنسوبة إليه من قبل مترجِمه، الذي سمح لنفسه بأن يتجاهل ما قاله جينيه خلال التجمّع مؤثرًا عليه مشاهد التبرّز في المبغى والسجن التي تلقّاها من بعض مسرحيّاته وكتاباته النثريّة.

قابلتُ جينيه للمرّة الثانية في أواخر خريف العام ١٩٧١ في بيروت، حيث كنت أقضي سنة سَبعيّة. اتّصل بي حنّا (جون) ميخائيل، أحد أصدقاء المدرسة القدامى، قبل فترة من الوقت وقال إنّه يريد أن يأتي بجينيه لأقابله، لكنّي لم آخذ العرض على محمل الجدّ كثيرًا بادئ الأمر، لأنّي لم أكن أتصوّر أنّ حنّا وجينيه أصحاب، من جهة، ولأنّي، من جهة ثانية، لم أكن أعرف شيئًا عن التزام جينيه الوثيق بالمقاومة الفلسطينيّة، وقد مضى عليه بعض الوقت.

في كلّ الأحوال، يستحقّ حنّا مخائيل أن نتذكّره بعد ثلاثين سنة ونيّف من الحدث بطريقة أوفى ممّا قدّمته للتوّ. كنت وحنّا

متجايلين تمامًا، هو الطالب الفلسطيني في كلّيّة هافرفورد في أواسط الخمسينيّات من القرن الماضي، وأنا الطالب في جامعة برنستون. كنّا في الكلّيّة معًا في هافرفورد، مع أنّه درس العلوم السياسيّة والدراسات الشرق أوسطيّة وأنا درست الأدب المقارن واللغة الإنكليزيّة. كان حنّا رجلاً نادرًا في دماثته وهدوئه ومتألّقًا فكريًّا على الدوام، تعرّفت فيه على خلفيّة فلسطينيّة مسيحيّة فريدة، عميقة التجذّر في جالية «الكويكرز» برام الله. وكان قوميًّا عربيًّا ملتزمًا يجد نفسه في بيئته سواء في العالم العربي أو في الغرب، أكثر بكثير منّي. وقد صُعِقت عندما علمت أنّه على أثر ما افترضت أنّه طلاق عسير من زوجته الأميركيّة، غادر مركزًا تعليميًّا مرموقًا في جامعة واشنطن العام ١٩٦٩ وتطوّع في الثورة، كما كان يسمّيها، وقد كان مقرّ قيادتها آنذاك في عمّان. التقيته هناك في العام ذاته، وأيضًا في العام ١٩٧٠ عندما لعب دورًا قياديًّا بما هو رئيس مكتب إعلام حركة فتح قبل «أيلول الأسود» وفي أيّامه الأولى.

كان إسم حنّا الحركي «أبو عمر» وقد ظهر بهذه الصفة وذاك الاسم في «الأسير العاشق»، سيرة جينيه الذاتيّة الصادرة بعد وفاة الكاتب الذي أحسب أنّ جينيه كان يرى إليها على أنّها تكملة لـ «يوميّات لصّ». و«الأسير» المنشور في ١٩٨٦ تقرير غني جوّال ومدهش لتجارب جينيه يتضمّن مشاعر وتأمّلات عن الفلسطينيين، الذين عاشرهم نحو خمس عشرة سنة. وكما أسلفت، حين زيارته لم تكن لي أيّ فكرة عن ارتباط جينيه بالفلسطينيين، وقد مضى عليه وقت ليس بالقليل، وما كنت أعرف شيئًا عن التزاماته

الشمال إفريقيّة، الشخصيّة منها والسياسيّة. اتّصل حنّا حوالى الثامنة ذلك المساء ليقول إنّهما سوف يمرّان علينا بعد قليل. وهكذا بعد أن أمّنّا نوم طفلنا، جلسنا أنا ومريم ننتظر في هدأة ودفء ليل بيروت الجذّاب.

لست أريد أن أحمّل حضور جينيه في ذلك الجزء من العالم حينها دلالات لا يحتملها، ولكن يبدو، في نظرة استرجاعيّة، أنّه حمل الكثير ممّا هو مذهل وصادم في توتّره عن أحداث الأردن وفلسطين ولبنان. اندلعتْ الحرب الأهليّة اللبنانيّة بعد ثلاث سنوات من ذلك تقريبًا، وقُتِل حنّا بعد أربع سنوات، وغزت إسرائيل لبنان بعد عشر سنوات، وصدر «الأسير العاشق» بعد أربع عشرة سنة، والبالغ الأهمِّيّة من وجهة نظري أنّ الانتفاضة التي سوف تؤدّي إلى إعلان الدولة الفلسطينيّة انفجرت بعد خمس عشرة سنة.

وسط العنف والجمال المحيّر للأحداث العميقة التي مزّقت ودمّرت مشهدًا عبثيًّا أصلاً وإعادة صياغته إلى طوبوغرافيا جديدة كلِّيًّا، بدت لي قامة جينيه المتجوّل في المشرق، كما بدت لآخرين غيري دون شكّ، تنبئ بالسيولة الكثيفة لما سوف نشهد من أحداث. لاحظتُ ذلك حين التقيته العام ١٩٧٢، فمع أنّي لم أكن قد قرأت أو شاهدت «الستائر»، وطبعًا لم يكن «الأسير العاشق» قد صدر بعد، شعرتُ أنّ هذا الفنّان الجبّار والشخصيّة الفذّة قد حدس حجم ما كنّا نعيشه في لبنان وفلسطين وبلدان أخرى ومأسويّته. ولم يكن لي أن أشعر بما أنا شاعرٌ به الآن، أنّ

طاقات التكسير في «الستائر» ورؤاه، وإن تكن زاخمة، لم تخمد بعد استقلال الجزائر العام ١٩٦٢، ولم يكن لها أن تخمد، لكنّها سوف تطوف في أمكنة أخرى بحثًا عن الاعتراف والاستنارة، مثل الشخصيّات البدويّة التي تحدّث عنها جِيل دولوز وفيليكس غتّاري في «ألف هضبة»[١].

من حيث السلوك والمظهر، كان جينيه هادئًا ومتواضعًا كما كان عندما شاهدته في حفل [جامعة] كولومبيا. ظهر هو وحنّا بُعيد العاشرة ومكثا إلى الثالثة فجرًا تقريبًا. لست أعتقد أنّي قادر على سرد النقاشات المتعرّجة في تلك الليلة، ولكن أودّ تسجيل بعض الانطباعات والنوادر.

التزم حنّا صمتًا شبه مطبق طوال تلك الأمسية، وقد قال لي بعدها إنّه أراد لي أن أستشعر كامل القوّة الكامنة في رؤية جينيه المميّزة إلى الأمور، دون أيّ تشويش، ما يفسّر انسحابه النسبي. لاحقًا أمكنني أن أُدرك أنّ تلك البادرة تعبّر عن بعض السماح الغفور الذي يمنحه حنّا لجميع مَن حوله، ما يفسح لهم في المجال لأن يكونوا هم أنفسهم، وأنّ هذا هو المحور الحقيقي لسعي حنّا التحرّري. والواضح بالتأكيد أنّ جينيه كان يقدّر هذا الوجه من مهمّة رفيقه السياسيّة، ذلك أنّ الرابط العميق بينهما هو أنّ الرجلين يحرّكهما شغفٌ واحد وتسامح يصل حدود نكران الذات.

---

(١) «**ألف هضبة: الرأسماليّة وانفصام الشخصيّة**» للفيلسوف الفرنسي جيل دُولوز والمحلّل النفساني فيليكس غتّاري، صدر العام ١٩٨٠ وتكرّس بما هو أبرز نصوص «النظريّة النقديّة» يحاول فيها المؤلّفان تجاوز الماركسيّة والفرويديّة لرسم مسار نظري جذري جديد.

في البداية، كانَ من اللائق أن أخبر جينيه عن دوري كمشاهِد في تجمّع «الفهود السود»، فبدا أنّه لم يتأثّر قطّ بتزيينات طالبي اللغويّة. قال «الأرجح أنّي لم أقل أيًّا من تلك الأقوال» وأضاف بطريقة رسميّة «ولكنّي فكّرت بها». تحدّث عن سارتر وقد اقترحت أنّ مجلّده الضخم عنه لا بدّ أنّه أزعج بطل الكتاب بعض الشيء. «لم يزعجني البتّة» كان جواب جينيه غير المبالي «إذا أراد الرجل أن يرسمني قدّيسًا، فهذا ممتاز». في كلّ الأحوال، استطرد قائلاً عن موقف سارتر المتصلّب في تأييد إسرائيل «إنّه على شيء من الجُبن: يخاف أن يتّهمه أصدقاؤه في باريس بالعداء لليهود إن قال أيّ شيء في تأييد الحقوق الفلسطينيّة». بعد عدّة سنوات من ذلك، عندما كنت مدعوًّا إلى ندوة أكاديميّة في باريس عن الشرق الأوسط نظّمتها سيمون دُو بوفوار وسارتر، تذكّرتُ ملاحظة جينيه، وقد صدمني كيف أنّ هذا المثقّف الغربي الكبير الذي طالما أُعجبت بكتاباته كان واقعًا في أسْر الصهيونيّة، بمعنى ما، إلى درجة منعته منعًا باتًّا من التفوّه ولو بكلمة واحدة خلال الندوة عمّا عاناه الفلسطينيّون على أيدي إسرائيل لهذا العدد الكبير من العقود. والبرهان على ذلك هو عدد «الأزمنة الحديثة» لربيع ١٩٨٠ الذي صدر حاملاً المحاضر الكاملة لنقاشاتنا المفكّكة في ندوة باريس لعام مضى.

وهكذا سارت محادثة بيروت لساعات، تتخلّلها فترات صمت جينيه الطويلة، المحيّرة والمثيرة للإعجاب معًا. تحدّثنا عن تجاربه في الأردن ولبنان، عن حياته وأصدقائه في فرنسا (وقد عبّر تجاه فرنسا عن حقد عميق أو لامبالاة مطلقة). دخّن كلّ الوقت

واحتسى المشروبات الكحوليّة، لكن لم يبدُ أنّه تغيّر قطّ بسبب المشروب أو العواطف أو المشاعر. أتذكّر أنّه خلال تلك السهرة، قال شيئًا إيجابيًّا جدًّا ومفاجئًا في دفئه عن جاك دريدا ـ «أنّه صديق» لاحظ جينيه ـ وكنت أظنّ دريدا كائنًا مستكينًا من أتباع هيدغر في ذلك الحين؛ ولم يكن «جَرْس»[1] قد صدر بعد. بعد ما لا يزيد عن ستّة أشهر من ذلك، عندما أمضيت مع مريم وابننا الصغير بضعة أسابيع في باريس، علمت من دريدا ذاته أنّ صداقته لجينيه قد انعقدت أصلاً فيما الاثنان يتابعان مباريات كرة القدم معًا، واعتبرت أنّ في ذلك لمسة لطيفة. ثمّة تلميح موجز في «جرس» إلى لقائنا القصير في «رايد هول» في نيسان / أبريل ١٩٧٣، مع أنّي قد انزعجت بعض الشيء لأنّ دريدا يتجاهلني فيشير إليّ فقط بما أنا «صديق» حمل إليه أخبار جينيه.

في عودة إلى جينيه، أذكر أنّ الانطباع الطاغي الذي تركه

(١) **جاك دريدا** (١٩٣٠ ـ ٢٠٠٤) فيلسوف فرنسي وُلد في الجزائر. عُرف بتطويره تحليل سيميائي عرف بالتفكيك. وهو أحد أبرز الشخصيّات الفلسفيّة لحقبة بعد البنيويّة وبعد الحداثيّة. في كتابه «جَرس» Glas (١٩٧٤) يقرأ أعمال هيغل الفلسفيّة وكتابات جان جينيه. ومن خلالهما يُعيد النظر بمسائل القراءة والكتابة في الفلسفة والأدب حيث يخرّب بحذاقة مواقع القارئ والكاتب في النصّ. النصّ مكتوب على عمودَين متوازيين يقابل فيهما بين هيغل وجينيه، بين الفلسفة والأدب، ليكسر الحواجز بين الفلسفة والبلاغة والتحليل النفسي والألسنيّات والتاريخ والشعر. وهو يستوحي بذلك كتابًا لجان جينيه عن رمبراندت. وقد مزّق جينيه عددًا من الكتب عن الرسّام رمبراندت كان يعمل عليها عند سماعه نبأ وفاة صديقه عبد الله. بقيت مُزقتان ألصقهما في عمودين متوازيين في مقال لمجلّة «تل كيل» جاعلاً من العمود تعليقًا على العمود الآخر، ما أوحى بأنّ المفردات في الحالتين واحدة.

عليّ أنّه لا يشبه بشيء أيًّا من كتاباته التي قرأت. فأدركت حينها كيف أنّه في عدد من المناسبات، وخصوصًا في واحدة من الرسائل عن «الستائر» موجّهة إلى روجيه بلان[١]، يقول إنّ كلّ ما كتبه قد كتبه في الحقيقة «ضدّ نفسي»، وهي صيغة تظهر مجدّدًا في مقابلته العام ١٩٧٧ مع هوبرت فيشته[٢]، حيث يعترف بأنّه لا يقول الحقيقة إلّا عندما يكون وحيدًا، وهو موضوع طوّره بعض الشيء في مقابلته مع مجلّة «الدراسات الفلسطينيّة» العام ١٩٨٣، إذ قال «ما إن أتكلّم يخونني الموقف، يخونني الذي يستمع إليّ، ببساطة بسبب التواصل. يخونني اختيار الكلمات»[٣]. وقد أسعفَتْني تلك الملاحظات في تفسير فترات صمته الطويلة المحيّرة، خصوصًا أنّه، في زياراته للفلسطينيين، كان يتصرّف بوعي تامّ تأييدًا لشعب يحبّه، بل يشعر تجاهه بانجذاب جنسي، حسبما قال في مقابلة فيشته.

ومع ذلك، تشعر في أعمال جينيه، بالمقارنة مع أيّ كاتب رئيس آخر، أنّ كلماته، والمواقف التي يصفها، والشخصيّات التي يصوّرها، كلّها انتقاليّة، مهما بلغت درجة الحدّة والقوّة فيها. فما يؤدّيه نتاج جينيه بأكبر دقّة ممكنة هو الزخم الذي يدفعه على

---

(١) **روجيه بلان** (١٩٠٧ ـ ١٩٨٤) ممثّل ومدير مسرح فرنسي اشتهر بإخراجه مسرحيّات صموئيل بيكيت وجان جينيه. ساهم في المقاومة الفرنسيّة ضدّ الاحتلال النازي. صدرت مراسلاته مع جينيه في كتاب العام ١٩٦٦.

(٢) **هيوبرت فيشته** (١٩٣٥ ـ ١٩٨٦) روائي ألماني. عمل في الدراسات الإثنوغرافيّة الميدانيّة وله مقابلة شهيرة مع جان جينيه. توفي بمرض الإيدز.

(٣) «Une rencontre avec Jean Genet», *Revue d'Etudes Palestiniennes* 21 (Autumn 1986): 3 - 25.

الدوام ويحرّك الشخصيّات الذي تعبّر عنه، لا صحّة ما يُقال، أو مضمونه، أو الكيفيّة التي بها تفكّر الشخصيّات أو تشعر. وأعماله اللاحقة ـ خصوصًا في «الستائر» و«الأسير العاشق» ـ سافرة جدًّا، بل إنّها فضائحيّة، في هذا الصدد. والأهمّ بكثير من الالتزام بقضيّة، والأجمل منه والأصدق بكثير، بحسب قوله، هو خيانة تلك القضيّة، وإنّي أقرأ في ذلك القول صيغة أخرى من صِيغ بحثه الذي لا يكلّ عن الصمت، الصمت الذي يُخضع كلّ اللغات إلى ادّعاء فارغ، وكلّ فِعل إلى حركات مسرحيّة. ومع ذلك فلا يجوز إنكار الأطروحة النقيضة جوهريًّا عند جينيه، من جهة أخرى. فقد كان في الحقيقة عاشقًا للعرب الذين رسم شخصيّاتهم في «الستائر» وفي «الأسير العاشق»، وهذه حقيقة تسطع رغم الإنكار والنفي السافرَين.

هل في الأمر استشراق معكوس أو متفجّر؟ إذ إنّ جينيه لم يسمح لعشقه للعرب أن يكون دليله إليهم فقط، بل يبدو أيضًا أنّه لم يطمح أيضًا في أيّ موقع مميّز عندما كان في حضرتهم أو عندما كتب عنهم (خلافًا لبعض «الآباء البيض» الكرماء). من جهة أخرى، لا يشعر المرء أبدًا أنّ جينيه حاول أن يصير من أبناء البلد، أو أن يتلبّس شخصيّة أخرى غير شخصيته هو ذاته. وليس من دليل على الإطلاق أنّه اعتمد على معارف أو أفكار كولونياليّة شائعة يسترشد بها، ولا هو لجأ، فيما قال أو كتب، إلى كليشيهات عن العادات العربيّة أو العقليّة العربيّة أو الماضي القَبَلي، التي كانت في متناوله أن يلجأ إليها لتفسير ما رآه أو شَعَر به. ومهما تكن الطريقة التي أجرى بها صلاته الأولى بالعرب

(يوحي في «الأسير» أنّه عشق رجلاً عربيًّا فيما هو جندي في الثامنة عشرة من عمره في دمشق، لنصف قرن خلا) فقد دخل المدى العربي وعاش فيه لا كباحث عن إكزوتيكيّة وإنّما بما هو امرؤ يملك العرب عنده راهنيّة وحاضرًا منحه المتعة والراحة مع أنّه مختلف عنهم وسوف يظلّ مختلفًا عنهم. في إطار استشراقيّة مهيمنة قوننت المعرفة والتجربة الغربيّتين عن العالم العربي / الإسلامي ونطقت باسمهما وتحكّمت بهما، ثمّة هدوء تخريبي ولكنّه بطولي في علاقة جينيه البديعة بالعرب.

تلقي هذه الأمور بمسؤوليّة خاصّة على قرّاء جينيه ونقّاده من العرب، ما يلزمنا بقراءته بانتباه غير عادي. بلى، كان عاشقًا للعرب، وهو أمر لم يعتَدْه العديد منّا من كتّاب ومفكّرين غربيين وجدوا العلاقة الخصاميّة مع العرب أشدّ ملاءمة لهم ـ وهذه هي العاطفة المميّزة التي تَسِم آخر أعماله الأساسيّة. ألّف كتابيه الأخيرين بما هما عملان ملتزمان جهارًا، «الستائر» ملتزمة بتأييد الثورة الجزائريّة في ذروة النضال المناهض للكولونياليّة، و«الأسير العاشق» تعبير عن دعمه للمقاومة الفلسطينيّة من أواخر الستّينيّات إلى حين وفاته العام ١٩٨٦، بحيث لا يجد المرء أيّ مجال للشكّ في موقف جينيه. وكان لغضبه على فرنسا ولعدائه لها أصولٌ في سيرته. لذا فعلى مستوى واحد، تجد أنّ مهاجمة فرنسا في «الستائر» هي بالنسبة إليه انتهاك ضدّ حكومة قدّمته للمحكمة وحكمتْ عليه بالسجن في أماكن مثل «لُ متراي»[١]. ولكن على

(١) **لُ ميتراي**، سجن فرنسي تجريبي في قرية صغيرة بالاسم نفسه يضمّ إصلاحيّة =

مستوى آخر، تمثّل فرنسا بالنسبة إليه السلطة التي تتصلّب فيها عادةً كلّ الحركات الاجتماعيّة عندما تحقّق النجاح. يحيي جينيه خيانة «سعيد» [بطل «الستائر»] ليس فقط لأنّها تتضمّن امتياز الحرِّيّة والجمال لفرد هو في حالة تمرّد دائمة، وإنّما أيضًا لأنّ تلك الخيانة، في عنفها الوقائي، طريقة في استباق ما لا تَعترف به الثورات الجارية: إنّ أوّل أعدائها وضحاياها الكبار بعد انتصارها يرجّح أن يكونوا الفنّانين والمثقّفين الذين دعموا الثورة بدافع الحبّ وليس بسبب صدفة الانتماء القومي، أو احتمال النجاح، أو تحت وطأة إملاءات النظريّة.

كان تعلّق جينيه بفلسطين متقطّعًا. فبعد بضع سنوات من الهمود، انتعش في خريف ١٩٨٢ عندما عاد إلى بيروت، وكتب نصّه الذي لا يُنسى عن مجازر صبرا وشاتيلا. على أنّه انجذب إلى فلسطين (كما قال في الصفحات الختاميّة من «الأسير») **بعد** أن طوى الثورة الجزائريّة النسيان. وبالتأكيد فما هو عنيد ومتحدّ ومنتهِك جذريًّا في سلوك سعيد، كما في خُطَب الحياة ـ بعد ـ الموت التي تلقيها «الأمّ» و«ليلى» و«خديجة» في «الستائر» يمكن النظر إليها على أنّها البقايا الحيّة من المسرحيّة التي انتقلت إلى المقاومة الفلسطينيّة. على أنّه في عمله النثري العظيم يمكن المرء

للأحداث. أمضى فيها جينيه ثلاث سنوات (١٩٢٦ ـ ١٩٢٩) قبل أن يبلغ سنّ الرشد وينضمّ إلى «الفرقة الأجنبيّة». بدأت المؤسّسة بما هي إصلاحيّة تقدّميّة نموذجيّة تضمّ القاصرين مع البالغين في محاولة لخلق جوّ عائلي لهم. ثم طغى عليها انضباط قاس. أغلقت العام ١٩٣٧ واستخدمها فوكو نموذجًا لدراسته «الضبط والعقاب».

أن يشاهد جينيه المستغرق ذاتيًّا يعارك مع نسيانه الذاتي فيما هويّته الغربيّة ـ الفرنسيّة ـ الكاثوليكيّة تصارع ثقافة أخرى مختلفة وتتشبّث بها. وفي هذا اللقاء تتقدّم عظمة جينيه النموذجيّة إلى الأمام فتضيء «الستائر» استرجاعيًّا على طريقة پروست[(١)].

ذلك أنّ عظمة المسرحيّة، بكلّ ما فيها من إخراج متوهّج وصارم وفكاهي أحيانًا، هو تفكيكها المتعمّد والمنطقي ليس فقط للهويّة الفرنسيّة ـ فرنسا الإمبراطوريّة، القوّة، التاريخ ـ وإنّما لفكرة الهويّة ذاتها أيضًا. فالوطنيّة التي باسمها أخضعَتْ فرنسا الجزائر، والوطنيّة التي باسمها قاوم الجزائريّون فرنسا منذ العام ١٨٣٠ تعتمدان إلى حدّ بعيد على سياسة الهويّة. وكما قال جينيه لروجيه بلان، إنّ في الأمر كلّه مشهدًا كبيرًا واحدًا [يتكرّر] منذ ضربة مروحة «الداي» في العام ١٨٣٠ إلى التأييد الضخم الذي منحه ٨٠٠ ألف من «الأقدام السوداء» إلى تيكسييه ـ ڤينيانكور، المحامي الفرنسي اليميني المتطرّف الذي دافع عن الجنرال راوول صالان في محاكمات ١٩٦٢[(٢)]. «فرنسا، فرنسا، فرنسا»، كما في شعار «آلجيري فرانسيز» («الجزائر فرنسيّة»). على أنّ ردّ فعل

---

(١) «**بحثًا عن الزمن الضائع**» رواية في سبعة أجزاء لـ **مارسيل بروست** (١٨٧١ ـ ١٩٢٢) عن الذاكرة غير الإراديّة. تروي تجارب الراوي في نشأته ودوره في المجتمع وغرامه ودراسته الفنّ. تركت أثرًا قويًّا على أدب القرن العشرين.

(٢) **ضربة مروحة «الداي»**، حاكم الجزائر العثماني، لقنصل فرنسا، هي العذر ـ الخرافي ـ للحملة التي شنّها الجيش الفرنسي لاحتلال الجزائر العام ١٨٣٠. و«الأقدام السوداء» هو لقب المستوطنين الأوروبيين في الجزائر. والجنرال راوول صالان أحد أبرز قادة اليمين الفرنسي المتطرّف، الرافض لاستقلال الجزائر، والمعروف بممارسته التعذيب ضدّ الوطنيين الجزائريين. وقد اتّهم بالمشاركة في محاولة انقلاب واغتيال للجنرال شارل ديغول.

الجزائريين، النقيض والمتماثل، كان أيضًا توكيدًا لهويّة، حيث وحدة الانتماء بين المقاتلين، وتفشّي النزعة الوطنيّة، وحتى العنف المشروع الذي يمارسه الجزائريّون والذي أيّده جينيه بلا لبس على الدوام، كلّها تجسّدت في قضيّة وحيدة الهدف: «الجزائر للجزائريين». أمّا الفعل الذي يحوي الجذريّة القصوى لنزعة جينيه المعادية للمنطق الهويّاتي، فهي طبعًا خيانة سعيد لرفاقه والتعويذات المختلفة لطرد الشرّ التي تتلوها النسوة. ويمكننا أن نتعرّف على ذاك الفعل في الديكور أيضًا وفي تصميم الأزياء وبذاءة الأقوال والحركات التي تمحض المسرحيّة قوّتها الرهيبة. «لا حلاوة في الأمر» قال جينيه لبلان، لأنّه إذا كان أمر واحد لا تحتمله القوّة السلبيّة للمسرحيّة فهو التجميل أو التلطيف أو أيّ نوع من عدم الاتّساق في صرامتها.

ها نحن أقرب من حقيقة جينيه المستوحِدة، بالمقارنة مع ميله للمساومة عندما يتعلّق الأمر باستخدام اللغة، أي عندما نحمل على محمل الجدّ وصفَه للمسرحيّة على أنّها «انفجار شعري صغير»، حريق كيماوي أُضرِم اصطناعيًّا وُسرّع اندلاعه اصطناعيًّا بغرض إضاءة المشهد، إذ يحيل كلّ الهويّات إلى موادّ قابلة للاشتعال مثل «شجيرات الورد تبع السير هارولد»[1] التي يُضرم فيها الجزائريّون النيران في «الستائر»، حتى إنّ الرجل يواصل

(١) **السير هارولد**: في «الأسترة»، يمثّل سير هارولد البريطاني وبلاكنزي الهولندي، وأفراد «الفرقة الأجنبيّة» الفرنسيين، حرّاس الحضارة الغربيّة. وحديقة الورد استعارة لتلك الحضارة. يرون إلى أنفسهم على أنّهم أسياد اللغة والسيّد بلاكِنزي يشرح للسير هارولد أنّ العبث بالورد مثل العبث باللغة. يوافقه السير هارولد =

هذره دون أن يكترث به أحد. وتفسّر هذه الفكرة طلبات جينيه المتنوّعة، التي غالبًا ما عبّر عنها بتواضع وتردّد، بعدم الإكثار من عرض المسرحيّة. فجينيه صاحب عقل راجح بحيث يفترض أنّ جمهور المشاهدين، أو حتى الممثّلين والمخرجين، لن يستطيعوا تحمّل التطهيرات الخلاصيّة لفقدان الهويّة على أساس يومي. يتطلّب الأمر تذوّق «الستائر» بما هي شيء نادر بالجملة.

ولم يكن «الأسير العاشق» بأقلّ رفضًا للمساومة. لا سرد فيه، ولا تأمّلات في السياسة والحبّ أو التاريخ متسلسلة زمنيًّا أو مرتّبة بحسب المواضيع. والمؤكّد أنّ أحد أبرز إنجازات الكتاب اللافتة هو أنّه يشدّ القارئ، دون أن يتذمّر، في منعرجات مزاجه أو منطقه التي غالبًا ما تكون مفاجئة على نحو صاعق. إنّ قراءة جينيه هي في نهاية المطاف أن تتقبّل خصوصيّة حساسيّته العاصية، التي تعود دومًا إلى منطقة ينجدل فيها التمرّد والهوى والموت والإحياء:

«ما الذي سيحلّ بك بعد جوائح النار والفولاذ؟ وما أنت فاعله؟ تحترق، تصرخ، تتحوّل إلى جمر، إلى ظلام. تترمّد، تدع الغبار يغطّيك ببطء في البداية ثم التراب، والبذار، والطحلب، فلا يبقى منك إلّا عظمةُ الفَكّ والأسنان، إلى أن تصير أخيرًا أكَمَةً صغيرة تنبتُ عليها الأزهارُ وهي فارغة من داخل»[1].

ويضيف أنّ العبث باللغة ضرب من الكفر. والحادثة المُشار إليها هي إقدام فريق من العرب على حرق مساكب الورد وبساتين البرتقال والسنديان التابعة للمستوطنين الأوروبيين.

(١) Jean Genet, *Le Captif Amoureux* (Paris: Gallimard, 1986), 122.

في تمرّدهم الإحيائي، مثل الجزائريين و«الفهود السود» قبلهم، أبان الفلسطينيّون لجينيه لغة جديدة، ليست لغة التواصل المنظّم، وإنّما لغة غنائيّة مدهشة، لغة ذات كثافة قبل منطقيّة، ولكنّها محكمة السبك، تبثّ «لحظات من السحر . . . وومضات من الإدراك». فالعديد من مقاطع البُنية المتناقصة الملغَّزة لـ «**الأسير العاشق**» تتأمّل في اللغة التي أراد جينيه دائمًا أن يحوّلها من قوّة هويّة وموقف إلى نمط انتهاكي وتخريبي، بل ربّما إلى نمط شرّير واعٍ من أنماط الخيانة. «ما إن نرى في الحاجة إلى «ترجمة» الدافعَ البديهي إلى ارتكاب «الخيانة»، سوف يتجلّى لنا إغراء الخيانة بما هو أمر مشتهى، لعلّه يماثل النشوة الجنسيّة. وكلّ من لم يختبر نشوةَ الخيانة لن يعرف شيئًا عن النشوة أصلاً» (**الأسير العاشق**، ٨٥/ ٥٩). يتضمّن هذا الاعتراف القوّة القاتمة ذاتها التي نلقاها عند الأمّ وخديجة وليلى وسعيد في «الستائر»، وهم أنصار الثورة الجزائريّة الذين لن يلبثوا أن يخونوا رفاقهم بحبور.

لذا، فالتحدّي الذي تثيره كتابة جينيه هو عداؤه العنيف للمنظومة الأخلاقيّة السائدة[1]. هذا رجل عاشق لـ «الآخر»، ومنبوذ وغريب عن نفسه، يشعر بأعمق التعاطف مع الثورة

= الإشارات اللاحقة لهذا المرجع تذكر الصفحة في الأصل الفرنسي تليها الصفحة في الترجمة الإنكليزيّة.

(١) Antinomianism هي الصفة التي تُطلق في المسيحيّة على من ينكر المعنى المكرّس لنصّ الشرعة الأخلاقيّة في الدين، ويعتقد أنّ الخلاص يأتي فقط من خلال الإيمان والنِعمة الإلٰهيّة. ينطوي الاستخدام الحديث، للمصطلح على مدلول سلبي يطلق على كلّ من يرفض نظامًا أخلاقيًّا مكرّسًا اجتماعيًّا.

الفلسطينيّة بما هي الانتفاضة «الميتافيزيقيّة» للمنبوذين والغرباء ـ «كان قلبي فيها، كان جسدي فيها؛ كانت روحي فيها» ـ ومع ذلك فلا «إيمانه المطلق» ولا «كلُّ ذاته» كان يمكن أن يكون فيها. (**الأسير العاشق**، ١٢٥/ ٩٠). إنّ وعيه لنفسه بما هو كائن زائف، أي شخصيّة مضطربة ملقاة باستمرار على الهامش («حيث الشخصيّة الإنسانيّة تعبّر عن نفسها بأكمل تعبير، بالتناغم مع نفسها أو بالتضادّ معها») (**الأسير العاشق**، ٢٠٣/١٤٨). هنا يستذكر المرء فورًا تي. إي. لورانس، العميل الإمبراطوري عند العرب (مع أنّه يدّعي أنّه ينكر التهمة) قبل ذلك بنصف قرن، على أنّ جينيه (وهو لم يكن عميلاً) يتجاوز طريقة لورانس في فرض نفسه كما يتجاوز غريزة السيطرة لديه، بواسطة الشهوانيّة وبالانصياع الأصيل للاندفاع السياسي الذي يفرضه التزامٌ شغوف.

إنّ الهويّة هي ما نفرضه على أنفسَنا خلال حياتنا بما نحن كائنات اجتماعيّة وتاريخيّة وسياسيّة بل روحيّة. وإذا منطق الثقافة والعائلات يضاعف من قوّة الهويّة التي تبدو لإنسان مثل جينيه ـ وهو ضحيّة الهويّة المفروضة عليه بسبب جنوحه وهامشيّته ومواهبه وملذّاته الانتهاكيّة ـ على أنّها شيء ينبغي معارضته بصرامة. وفوق ذلك، فنظرًا لاختيار جينيه بلدانًا مثل الجزائر وفلسطين، تصير الهويّة هي العمليّة التي بها تفرض الثقافةُ الأقوى، والمجتمع الأكثر تطوّرًا، نفسَها بالعنف على الذين يتقرّر رسميًّا أنّهم أُناس ينتمون إلى مرتبة أدنى. إنّ الإمبرياليّة إن هي إلّا تصدير للهويّة.

من هنا، أنّ جينيه هو المسافر عبر الهويّات، السائح الهادف إلى الاقتران بقضيّة أجنبيّة، ما دامت تلك القضيّة ثوريّة وفي حالة هياج دائمة. يقول في «الأسير» إنّ الحدود ساحرة، على الرّغم من تحريماتها، لأنّ يعقوبيًّا يعبر الحدود لا بدّ له من أن يتحوّل إلى واحد من أنصار ماكياڤللي. بعبارة أخرى، سوف يتكيّف الثوري بين الحين والآخر مع مركز الجُمرك، فيماحك ويلوّح بجواز سفره ويتقدّم بطلب تأشيرات سفر، ويذلّ نفسه أمام الدولة. وهذا ما امتنع عنه جينيه، على ما أعلم. في بيروت، تحدّث إلينا بمرح نادر كيف أنّه دخل الولايات المتّحدة خِلسة من كندا، من طريق التهريب. ولم يكن اختياره الجزائر وفلسطين ضربًا من الإكزوتيزم وإنّما سياسة تخريبيّة خطرة تتضمّن التحايل على الحدود، وتحقيق التوقّعات، والتعامل مع المخاطر. وإذا كان لي أن أتكلّم هنا بصفتي فلسطينيًّا، فأعتقد أنّ اختيار جينيه لفلسطين في السبعينيّات والثمانينيّات كان أخطر خيار سياسي اتّخذه والرحلةَ الأشدّ هولاً بين الرحلات التي اعتزمها. فوحدها فلسطين لم تكن قد تعرّضت للاستيعاب من قبل الغرب إمّا عن طريق الثقافة السياسيّة الليبراليّة أو النزعة المؤسّساتيّة المسيطرة. إسأل أيّ فلسطيني، يجبك أو تجبك كيف أنّ هويّتنا لا تزال الشخصيّة التي يجري تجريمها واتّهامها بالخروج على القانون، والتي اسمها الغربي الحركي هو «الإرهاب»، وذلك في حقبة تاريخيّة سمَحَ فيها الغربُ بتمكين أو تحرير أو تبجيل سائر الأجناس والقوميّات بطرائق متنوّعة. لذا يُفهَم اختيار الجزائر أوّلاً في الخمسينيّات وبعدها فلسطين في الحقبة التي تلتها، بل يجب أن يفهم، على

أنّه فِعل جينيه التضامني الحيوي، وتماهيه الإرادي المنتشي مع هويّات أخرى يتضمّن وجودها ذاته نزاعًا خصاميًّا منهكًا.

هكذا تحتكّ الهويّةُ على الهويّة ويدمّر انحلالُ الهويّة الهويّتين معًا. وهكذا فجينيه هو صاحب أكثر المخيّلات تضادًّا. تتحكّم بكلّ مساعيه الصرامةُ والأناقة، المتجسّدتان في ما أسماه ريتشارد هاورد(١) أعظم أسلوب شكلاني في اللغة الفرنسيّة منذ شاتوبريان. لا يشعر المرء بأيّ تراخ أو زوغان فيما يفعله جينيه، وبالقدر ذاته لا يتوقّع منه أنْ يصل إلى المكتب مرتديًا طاقمًا من ثلاث قطع. تسكن طاقاتُه البدويّة في دقّة وأناقة لغويّتين، وإن تكن تسير في مسارات لا تحمل الأمل الرومنطيقي ولا الإزعاج الرتيب. قال ذات مرّة عن العبقريّة «إنّها الصرامة في اليأس». ويتجلّى كمال هذا المعنى عندما تلتقطه أنشودة خديجة عن «الشرّ» في المشهد ١٢ من «الستائر»، في مزيج من القسوة القدسيّة والتبخيس المفاجئ للذات، فينتظم الكلُّ في إيقاع من الشكلانيّة الراقية توحي بمزيج غير متوقّع من راسين و«زازي».(٢)

---

(١) **ريتشارد هاورد** (١٩٢٩) شاعر وناقد ومترجم أميركي. عُرِف بترجماته العديدة للشعر والرواية التجريبيّة الفرنسيين إلى الناطقين بالانكيزيّة.

(٢) Jean Genet, *Les paravents* (Décines: Barbezat, 1961), 130.

جان راسين (١٦٣٩ ـ ١٦٩٩) المسرحي الفرنسي الأشهر وأحد كبار مسرحيي القرن السابع عشر مع موليير وكورنيي.

«**زازي في المترو**» رواية فرنسيّة لريمون كينو صدرت العام ١٩٥٩. تحكي قصّة مراهقة فرنسيّة ريفيّة في زيارة قصيرة لباريس تهرب من خالها الذي يرافقها لتكتشف المدينة على طريقتها خلال إضراب لعمّال وموظّفي «المترو». والرواية

يشبه جينيه ذلك المُذيب الآخر للهويّات، آدورنو، الذي يرى أنّ ما من فكر قابل للترجمة إلى أيّ معادل فكري آخر، ومع ذلك فدافعه الملحاح لإيصال دقّته ويأسه ـ بكلّ ما لديه من براعة وسرديّة مضادّة زاخمة جعلتا من «مينيما موراليا» رائعته دون منازع ـ هو أن يوفر مواكبة ميتافيزيقيّة مثاليّة لقُدّاس جينيه الجنائزي وخشونته المنفّرة. ما نفتقده عند آدورنو هو فكاهة جينيه البذيئة، الظاهرة جدًّا في تهكّمه الصاخب، في «الستائر»، من السِرّ هارولد وابنه، ومن الغانيات والمرسلين، ومن البغايا والجنود الفرنسيين.

على أنّ آدورنو حدّ أدنوي يدفعه تشكيكُه في الشموليّات وحقده عليها، إلى الكتابة باستمرار بواسطة الشذرات والحِكم والمقالات والتداعيات. وعلى خلاف منمنمات آدورنو المنطقيّة، فجينيه هو شاعر الأشكال الديونيسيّة العريضة والاحتفالات والاستعراضات الساخرة. ينتسب عمله إلى إبسن في «پيير غِنْت»[1]، وإلى مسرح

من أوائل الروايات التي تشتغل على اللغة العامِّيّة المحكيّة في مقابل الفرنسيّة المكتوبة الرسميّة، أي الفرنسيّة الكلاسيكيّة الراقية التي يمثّلها راسين.

(١) «**بيير غِنْت**» (١٨٦٧) مسرحيّة شعريّة من خمسة فصول للمسرحي النروجي **هنريك إبسن** مبنيّة على حكاية من الفولكلور الشعبي النروجي. معروف عنها أنّها ضربت عرض الحائط التقاليد المسرحيّة للقرن التاسع عشر بالخلط بين المكان والزمان والوعي واللاوعي والمزج بين التخييل الفولكلوري والواقعيّة. عرضت لأوّل مرّة في أوسلو ١٨٧٦. لا تزال المسرحيّة النافذة إلى أيّامنا هذه. و**هنريك إبسن** (١٨٢٨ ـ ١٩٠٦) شاعر ومسرحي نروجي، يُرى إليه بما هو أعظم مسرحي أوروبي بعد شكسبير. يعتبر أب الواقعيّة وأحد مؤسّسي الحداثة في المسرح. كانت مسرحيّته «بيت اللعبة» المسرحيّة الأكثر تمثيلاً في القرن العشرين.

آرطو[1] وبيتر ڤايس[2] وإيميه سيزير[3]. وتثير شخصيّاته اهتمامنا لا لنفسيّتها وإنّما لأنّها، في طرائقها الاستحواذيّة، هي حوامل متفارقة، سببيّة ومع ذلك شكلانيّة، لتاريخ يجري تخيّله وفهمه بطريقة جدّ راقية. لقد خطا جينيه خطوته وعَبَر الحدود القانونيّة وهذا ما لم يجرؤ نفرٌ ولو قليل جدًّا من الرجال أو النساء البيض حتى على محاولته. اخترق المكان من المركز الكولونيالي إلى المستعمَرة: وكان تضامنه غير المشروط مع المضطهَدين إيّاهم الذين تعرّف إليهم فانون[4] وحلّلهم بشغف كبير. لذلك فشخصيّاته بمثابة ممثّلين مسرحيين في

---

(١) **آرتونان آرطو** (١٨٩٦ ـ ١٩٤٨) شاعر وممثّل مسرحي وسينمائي ومدير مسرح فرنسي. ارتبط اسمه بمسرح القسوة. لسان حاله أنّ الحياة فنّ والقسوة جزء من الحياة ويجب عرض القسوة على المسرح لصدم الجمهور وإيقاظه. ترك أثره على دولوز وغتّاري وخصّه دريدا بدراسة.

(٢) **بيتر ڤايس** (١٩١٦ ـ ١٩٨٢) كاتب ورسّام ومخرج ألماني. أشهر أعماله مسرحيّة «مارا ـ ساد» التي أخرجها بيتر بروك. وله «جماليّات المقاومة» الذي يعتبر من أهمّ الأعمال باللغة الألمانيّة في السبعينيّات والثمانينيّات من القرن العشرين.

(٣) **إيميه سيزير** (١٩١٣ ـ ٢٠٠٨) شاعر باللغة الفرنسيّة ومؤلّف وسياسي من المارتينيك. أحد مؤسّسي الحركة الزنجيّة في الأدب الفرنسي. تأثّر بالسورياليّة. كتب عن تناقضات الحياة في منطقة البحر الكاريبي ووَقْع الاستعمار والتحرّر الوطني لشعوب العالم الثالث. كان له تأثير كبير على مواطنه فرانتس فانون. العام ١٩٤٥ دعمه الحزب الشيوعي الفرنسي لينتخب لمنصب عمدة فور دُ فرانس ولعضويّة المجلس النيابي الفرنسي عن المارتينيك. من أبرز أعماله «دفتر عودة إلى الوطن الأمّ» ـ وهو نشيد للوطن والحرِّيّة ـ و«خطاب عن الكولونياليّة» (١٩٥٥) وعدد من المسرحيّات والمجموعات الشعريّة.

(٤) **فرانتس فانون** (١٩٢٥ ـ ١٩٦١) طبيب نفساني ومفكّر ثوري من المارتينيك. اكتشف الآثار النفسانيّة للكولونياليّة على ضحاياها، وهو يخدم في مستشفى للأمراض العصبيّة في الجزائر. فكتب عنها في «بشرة سوداء، أقنعة بيضاء». انضمّ إلى الثورة الجزائريّة وتولّى رئاسة تحرير صحفيتها المركزيّة «المجاهد» باللغة

تاريخ فرضته عليهم القوّة ـ قوّة الدولة الإمبراطوريّة كما قوّة الثوّار المحلّيين.

لست أعتقد أنّه من الخطأ القول إنّ الفنّ العظيم في القرن العشرين، خلا استثناءات نادرة، يظهر دائمًا في وضع كولونيالي ليدعَم ما يسمّيه جينيه في «الأسير العاشق» الانتفاضة الميتافيزيقيّة للأهالي المحلّيين. فقد أنتجتْ القضيّةُ الجزائريّة فيلمَ پونتيكورڤو «معركة الجزائر»، ومؤلّفات فانون، وأعمال كاتب ياسين[1]، وهي أعمال يبهت إزاءها [ألبير] كامو هو ورواياته ومقالاته وقصصه بما هي الإيماءات اليائسة لعقل خوّاف ويعوزه الكرم. ويصحّ الأمر

= الفرنسيّة. صدرت له بعد الوفاة رائعته «معذّبو الأرض» (١٩٦١) التي تعدّ من معالم فكر التحرّر الوطني والإنساني في القرن العشرين، فكرتها المركزيّة أنّ الاستعمار نظام قائم على العنف ولا يزول إلّا بالعنف.

(١) **كاتب ياسين** (١٩٢٩ ـ ١٩٨٩) شاعر وروائي ومسرحي جزائري بالفرنسيّة ثم بالعامِّيّة العربيّة، وأحد دعاة القضيّة الأمازيغيّة. شارك في الحركة الوطنيّة الجزائريّة واعتقل وطرد من المدرسة الثانويّة. نشر أوّل مجموعة شعريّة عام ١٩٤٦ وغادر إلى باريس في العام التالي وانضمّ إلى الحزب الشيوعي الفرنسي ونشر «نجمة أو قصيدة السكّين»، وعمل مع برتولد بريشت ونشر مسرحيّة «الجثّة المطوّقة» التي منعتها الرقابة الفرنسيّة. له أيضًا مسرحيّة «المرأة المتوحّشة» (١٩٦٣)، و«بارود الذكاء» (١٩٦٧) نشر سلسلة مقالات عن «إخواننا الهنود» وعن لقائه جان پول سارتر فيما والدته تدخل إلى مستشفى للأمراض العقليّة في بيلدا. تنقّل بين بلدان عديدة: فرنسا، بلجيكا، ألمانيا، إيطاليا، يوغسلافيا والاتّحاد السوڤياتي. زار ڤيتنام العام ١٩٦٧ حيث كتب مسرحيّة «الرجل ذو صندل الكاوتشوك» عن هو شي مينه، وفي العام ذاته عاد ليستقرّ في الجزائر. قرّر التوقّف عن الكتابة بالفرنسيّة. كتب يقول: «أكتب باللغة الفرنسيّة لأقول إنّي لست فرنسيًّا». ترجم نصوصه إلى العربيّة والأمازيغيّة. وأنتج عروضًا مسرحيّة بالمحكيّة الجزائريّة لجمهور شعبي من العمّال والفلّاحين والطلّاب تتحدّث عن الهجرة الجزائريّة والمسألة النسويّة وفلسطين وعن نلسون مانديلا.

ذاته في فلسطين، طالما أنّ العمل الجذري والتحويلي والعسير والرؤيوي يصدر من فلسطينيين أو بالنيابة عنهم ـ إميل حبيبي، محمود درويش، جبرا إبراهيم جبرا، غسّان كنفاني، فدوى طوقان، سميح القاسم وجان جينيه ـ ولا يصدر من الإسرائيليين، الذين يعارضون هؤلاء معظم الأحيان. إنّ أعمال جينيه هي «موارد أمل»، في استعارة لعبارة ريموند وليامز. وما أمكنه من إنجاز عمل مسرحي باهر هو «الستائر» العام ١٩٦١ هو أنّ انتصار جبهة التحرير الوطني الجزائريّة قد بات وشيكًا. وتلتقط المسرحيّة إنهاك فرنسا الأخلاقي قدر ما تعبّر عن الانتصار الأخلاقي لجبهة التحرير الوطني الجزائريّة. على أنّه عندما تعلّق الأمر بفلسطين، وجد جينيه الفلسطينيين في حقبة من الاضطراب الظاهر، وقد خلّفوا كوارث الأردن ولبنان وراءهم منذ فترة ليست بطويلة، ومعها ما أحدق بهم من أخطار المزيد من الحرمان والنفي والتشتيت. من هنا كانت الطبيعة الاجتراريّة والاستكشافيّة والحميمة لـ «الأسير العاشق» بما هو نصّ مضادّ للمسرح ومتناقض جذريًّا وغنيّ بالتذكار والتكهّن، كما أسلفت.

«هذه هي **ثورتي** الفلسطينيّة، أرويها بحسب ترتيبٍ **خاصّ** من اختياري. إلى جانبه يوجد ترتيبٌ آخر، وربّما وجدت ترتيبات أخرى عديدة.

إنّ محاولة التفكير في الثورة هي مثل أن يصحو المرء ويحاول أن يعثر على المنطق في حُلُم. فلا جدوى، وسط جفاف، أن نتخيّل كيفيّة عبور النهر عندما يكون الجسر قد انجرف. وعندما أفكّر في الثورة، وأنا بين يقظة ونوم، أراها مثلَ

ذَنَب نمرٍ محبوس في قفص، يبدأ بأن يجلُد بذنبه الهواء بضربات واسعة، ثم يتهاوى متهالكًا على خاصرة النمر السجين.» (**الأسير العاشق**، ٤١٦/ ٣٠٩).

يحلو لي أن أتمنّى لو أنّ جينيه كان على قيد الحياة اليوم لأسباب متنوّعة، ليس أقلّها الانتفاضة الفلسطينيّة في الضفّة الغربيّة وقطاع غزّة، التي انطلقت في العام ١٩٨٧. ولا مبالغة في القول إنّ «الستائر» هي رواية جينيه عن الانتفاضة الجزائريّة، لكنّها قد اكتستْ لحمَها ودمها في جمال الانتفاضة الفلسطينيّة وحماستها. الحياة تقلّد الفنّ، وكذلك الأمر فالفنّ ـ في إخراج جوان آكالايتس لـ «الستائر» على «مسرح غوثري»[١] في تشرين الثاني / نوفمبر ١٩٨٩ ـ يقلّد الحياة والموت، بالقدر الذي يمكن تقليد الموت.

أعمال جينيه الأخيرة مُشبعة بصور الموت، خصوصًا في «الأسير العاشق». ويعود بعض الحزن الذي يشعر به القارئ إلى معرفته أنّ جينيه كان يحتضر وهو يؤلّف الكتاب، وأنّ عددًا كبيرًا من الفلسطينيين الذين التقاهم وعرفهم وكتب عنهم سوف يموتون هم أيضًا. على أنّ الغريب في الأمر، أنّ كلًّا من «الأسير العاشق» و«الستائر» تنتهي بذكريات إيجابيّة عن أمّ وابنها، وقد جمعهما جينيه في ذهنه، مع أنّهما قد ماتا أو باتا على وشك الموت. ذلك أنّ فِعل المصالحة والاستذكار الظاهر في ختام «الستائر»، إذ نشاهد سعيد والأمّ معًا، يرهص بآخر عمل نثري سوف يكتبه جينيه بعد خمس وعشرين سنة. تلك مشاهد مجرّدة من أيّة شحنة عاطفة، لأنّ جينيه يبدو مصمّمًا على الاستخفاف بالموت وتقديمه على أنّه ضعيف

---

(١) مسرح في مينيابولِس، بولاية مينيسوتا الأميركيّة.

القدرة على التحدّي. هذا من جهة. ومن جهة أخرى، أراد جينيه، لغرض في نفسه، المحافظة على الأولويّة والطمأنينة اللتَين توفّرهما العلاقة بين أمّ، تكاد أن تكون نموذجًا بدئيًا متوحّشًا (لا اسم لها في الحالتين، يُشار إليها على أنّها «الأمّ») وبين ابنها الوفيّ، المنكفئ على نفسه بعض الشيء، وقاسي القلب أغلب الأحيان. وفيما عدا الغياب الواضح كلّيًا لأب سلطوي طاغ، تحيي مخيّلةُ جينيه لحظة ختاميّة حاسمة بواسطة تعابير تبادليّة: فمثنى الأمّ ـ الابن كائن يحبّه جينيه ويُعجب به، ولكن جينيه نفسه ليس حاضرًا شخصيًّا ولا **أمّه** حاضرة في المسرحيّة أو في المذكّرات.

ومع ذلك، فلا مجال للخطأ في أنّ المؤلّف يتماهى مع المشهد، خصوصًا في «الأسير» طالما أنّه يستحضر تجاربه مع المثنى الأمومي المحدّد (حمزة وأمّه) تخصيصًا. هي علاقة بدئيّة ـ عنيفة، محبّة، مستدامة ـ يتخيّلها على أنّها تستمرّ فيما وراء الموت. غير أنّ رفض جينيه النيّق جدًّا التنازل لأيّ فكرة تقول إنّ خيرًا ما قد ينجم عن الديمومة أو عن الاستقرار البرجوازي (وعن الانجذاب للجنس الآخر [في مقابل المِثليّة]) يبلغ درجة يُذيب فيها حتى كلّ الصور الإيجابيّة عن الموت في اضطراب اجتماعي لامتناهٍ وقطيعة ثوريّة يقعان في صلب اهتماماته. ومع ذلك، فالغريب أنّ الأمّ في كِلَا العملين هي الشخصيّة الصعبة العنيدة والرافضة للمساومة. «إيّاكَ أن تتراخى» تذكّر الأمّ ابنها سعيد؛ وإيّاك أن تصير رمزًا مدجّنًا للثورة أو شهيدًا من شهدائها. وعندما يختفي سعيد أخيرًا في نهاية المسرحيّة (ولا شكّ في أنّه قد قُتل) هي الأمّ أيضًا التي تلمّح، بقلق كبير وبقرف، على ما أظنّ، إلى

احتمال أن يجبره رفاقه على العودة [من عالم الموتى] عن طريق نشيد ثوري لذكراه.

لا يريد جينيه للموت المتربّص به، والذي سوف ينال منه ومن شخصيّاته حتمًا، أن يجتاح أو أن يوقف أو حتى أن يعدّل تعديلاً جدّيًّا من أيّ جانب من جوانب الهياج الجارف الذي يمثّله نتاجه بما هو حريق يتخيّله ذا أهمِّيّة مركزيّة بل صوفيّة. والمذهل أن تلقى هذا الاعتقاد الديني الجامح قريبًا إلى قلبه إلى ذاك الحدّ، في أواخر أيّامه. ذلك أنّ «المطلق» عند جينيه، أكان شيطانًا أو ألوهة، لا يتمظهر في هويّة إنسانيّة ولا في ألوهة متجسّدة، لكنّه يتمثّل تحديدًا بما هو غير قابل للاستقرار، أو الاستيعاب والتدجين، في نهاية المطاف. وأنّ آخر وأرسخ مفارقة من مفارقات جينيه أنّ مثل تلك الطاقة مضطرّة لأن يمثّلها ويرعاها أناسٌ منغمسون بها، في الوقت ذاته الذي تضطرّ إلى أن تجازِف بأن تكشف عن نفسها وأن تتجسّد.

وحتى عندما نطوي الكتاب وتنسدل ستارة المسرحيّة، يظلّ عملُه يرشدنا أيضًا إلى كتم صوت الأغنية، والتشكيك في السرد والذاكرة، وتجاهل التجربة الجماليّة التي حملت إلينا تلك الصور وقد بتنا نكنّ لها عاطفة صادقة وقويّة. وأنّ تآلف كرامة فلسفيّة بمثل هذه الغيريّة والصدق، مع حساسيّة إنسانيّة لاذعة جدًّا، هو ما يمنح عمل جينيه النبرةَ المتوتّرة غير المتصالحة التي يبثها لنا. لم يعرف القرن العشرون المتأخّر كاتبًا آخر تعايشت عنده أخطار الكوارث الكبرى مع الرقّة الغنائيّة في ردّ فعله العاطفي عليها، بمثل هذا الكِبَر وتلك البسالة.

الفصل الخامس

نظام قديم يتباطأ

يتحدّث آدورنو عن أعمال بيتهوڤن المتأخّرة بما هي مستلبَة ومستلِبة بنيويًّا. ذلك أنّ أعمالاً عسيرة ومُغلَقة مثل «القدّاس الاحتفالي» وسوناتا «هامركلاڤييه»[1] تنفّر الجمهور والمؤدّين على حدّ سواء بسبب تحدّياتها التقنيّة المرهوبة، ولأنّ تصوّرها المفكّك، بل الشارد، للاستمراريّة الداخليّة، لا يوفّر دليلاً سهلاً يُقتفى. ويحاجج آدورنو أنّه في حين يستطيع باخ أن يقارب مواضيع «الفيوغ» بسذاجة مباشرة وطازجة شبيهة بالعلاقة بين

(١) هي سوناتا البيانو الشهيرة رقم ٢٩ لبيتهوڤن، تعتبر من أبرز أعمال فترته الثالثة ومن أكثرها تحدّيًا من الناحية التقنيّة. والهامركلاڤييه هو الاسم الألماني لأشكال مبكرة من البيانو.

مؤلِّفين موسيقيين «ذاتيين» واستلهاماتهم الغنائيّة الانسيابيّة، في «القدّاس الاحتفالي»، «يختفي تناغم الذات الموسيقيّة مع الأشكال الموسيقيّة التي سمحت بما يشبه السذاجة، بالمعنى الذي يستخدمه شيللر[1] للمفردة. إنّ موضوعيّة الأشكال الموسيقيّة التي اشتغل بها بيتهوڤن في «القدّاس» وسطيّة وإشكاليّة ـ وهذا موضع تأمّل.»[2] أمّا بالنسبة للعنصر الديني في «القدّاس»، فيجازف آدورنو هنا بأطروحة جريئة تقول إنّ بيتهوڤن، مثله مثل كانط، يطرح السؤال عن غائيّة الوجود بتعابير ذاتيّة؛ والعمل الموسيقي يطرح عمليًّا السؤال: «أي أغنية يمكن لامرئ أن يغنّي بها المطلق دون خداع وكيف؟» بناء عليه، يقدّم آدورنو تحليلاً تخييليّاً مذهلاً لأسلبة «القدّاس» ومفرداته العتيقة، وحركته الارتداديّة «باتّجاه شيء هلامي مُضمر». والحصيلة أسلبةٌ مدرسيّة تقليديّة ولاتدبُّر مبنيان على فانتازيا تأليفيّة تضفي على العمل طابعه المتردّد والملغَّز والغريب. بسبب افتقاده إلى التناغم النهائي بين الذاتي والموضوعي ـ هنا يُعيد آدورنو التوكيد على الأولويّة عند بيتهوڤن، في مرحلته المتأخّرة، لتعارض داخلي غير محسوم وغير قابل للحلّ ـ فـ «القدّاس» هو في الواقع، «عمل إقصاء وارتداد دائم». وما ينكره في هذا السياق أيضًا هو هدف المصالحة بين «الإنسانيّة

(١) **فريدريتش شيللر** (١٧٥٩ ـ ١٨٠٥) شاعر وفيلسوف ومؤرّخ ومسرحي ألماني.
الإشارة هنا إلى مقالة شهيرة له بعنوان «عن الشعر الساذج والعاطفي» يقول فيها إنّ المبدعين نوعان: الواعون للهوّة التي تفصلهم عن بيئتهم وغير الواعين. غير الواعين هم من يسمّيهم «السذّج» ويمثّل عليهم بهوميروس وشكسبير وثرڤانتس.

(٢) Theodor W. Adorno, «Alienated Masterpiece», in *Essays on Music*, 575.

الشموليّة» وطريقة محدّدة في أنسنة الإنسان. إنّ إدراك بيتهوفن الخائب هذا هو ما يسمّيه آدورنو، بشيء من السخرية، «مجهود من مجهودات الروح البرجوازيّة المتأخّرة»[١].

يمثّل آدورنو المثقّفَ الأوروبي الرافض لمساومة الصناعة الثقافيّة مثلما كان يتصوّرها. وتميّزت معارضته لنزعة الهوياتيّة بالتنكّر للمنظومة الأخلاقيّة السائدة[٢]، وبالتناقضات غير المحلولة كان يعتقد أنّ مبرّر وجوده هو التشبّث بها، والإصرار عليها، وصقلها في نثر بقي دائم العسر، ومتعصّبًا لعسره ـ في الألمانيّة أو في الترجمات المتنوّعة لأعماله. وكما قلت أيضًا: آدورنو هو التأخّر ذاته، والمصمِّم على أن يبقى لازمنيًّا ومشاكسًا، بالمعنى النيتشوي للمعاكسة[٣].

ولكنّك تستطيع أن تستنبط مثل هذا الأسلوب عديم الجاذبيّة إذا كنت تملك البراعة الأصيلة لآدورنو وتمتهن الكتابة عن بُرغ وبيتهوفن وهُوسرل وهيغل. كان آدورنو منشئ مقالات، والمقالة هي الشكل الذي يقول عنه «إنّه «يهتمّ بما هو أعمى في موضوعاته» حيث «الهرطقة هي قانونها الرسمي الصميمي». أنْ

(١) *Ibid.*, 577, 578, 579.

(٢) **Antinomianism** هي الصفة التي تطلق في المسيحيّة على من ينكر المعنى المكرّس لنصّ الشرعة الأخلاقيّة في الدين، ويعتقد أنّ الخلاص يأتي فقط من خلال الإيمان والنِعمة الإلٰهيّة. ينطوي الاستخدام الحديث للمصطلح على مدلول سلبي يُطلَق على كلّ من يرفض نظامًا أخلاقيًّا مكرّسًا اجتماعيًّا.

(٣) أي على قولة نيتشه «المواقف المتطرّفة لا تعقبها مواقف معتدلة ولكن مواقف متطرّفة معاكسة لها».

تكون منشئ مقالات، بالمعنى الذي يقصده آدورنو، يعني أن تكون مُضربًا دومًا عن كلّ ما هو دارج، و«على الموضة»، ورائج فكريًّا، ومتعاكسًا معه. ويضيف بطريقته المميّزة «القيمة المعاصرة للمقالة هي قيمة الفوات التاريخي»[(١)] وشتراوس أيضًا مفوّت تاريخيًّا ـ فهو مؤلّف موسيقى كلاسيكيّة في عصر يستبعده حتمًا عن شبكة ضخمة من المنتِجين والمستهلكين، قد تكون تجربتهم الرئيسة هي فيلم «فانتازيا» لوالت ديزني أو عزف جوزيه إيتوربي وأوسكار ليُڤانت في الأفلام الموسيقيّة الهوليووديّة الموجّهة للطبقات العليا. ومهما بلغتْ عبقريّة شتراوس، فقد كان أيضًا داعية للأسلوب المتأخّر في أعماله الأخيرة، فانكفأ إلى استخدام خليط ملتبِس من الآلات الموسيقيّة للقرن الثامن عشر ومن التعبير بواسطة موسيقى حُجْريّة[(٢)] خادعة في بساطتها والنقاوة، مصمّمة لإثارة غضب الطليعيين من معاصريه، وغضب جمهوره المحلّي الذي لم يعد يثير اهتمامه. على أنّ شتراوس وآدورنو ينتميان أساسًا إلى عالم الثقافة العليا المحصّن بطريقة ما تجاه صرامة وإملاءات، ونعم، تجاه مكافآت، أفلام هوليوود، والروايات الرائجة شعبيًّا. فكيف إذًا يعبّر الأسلوب المتأخّر عن نفسه في تلك الأقاليم الأقرب منالاً؟

---

(١) Theodor W. Adorno, «The Essay as Form», in *Notes to Literature*, trans. Shierry Weber Nicholsen (New York: Columbia University Press, 1991), 1: 22 - 23.

(٢) أي موسيقى مؤلّفة للعزف بواسطة عدد محدود من الموسيقيين، جوقة رباعيّة مثلاً، في قاعة هي أيضًا محدودة الحجم. من هنا النِسبة إلى الحُجرة.

صدفة غير عاديّة جمعتْ المواهب في إيطاليا بين العام ١٩٥٨، تاريخ نشر رواية لاميدوزا «الفهد» بعد الوفاة، والعام ١٩٦٣، تاريخ عُرِض فيلم لوشيانو ڤيسكونتي المأخوذ عن الرواية. وهي صدفة تقدّم لنا فرصة رائعة لاستكشاف هذا الأمر. فهذا الانصهار لموهبتيَن أرستقراطيّتين عميقتي الفوات بين كتاب ناجح في عالم النشر وفيلم لا يقلّ عنه نجاحًا، ليس بالحدث الذي يتكرّر كثيرًا.

الأرستقراطي الصقلي جيوسيبي توماسي دي لمپيدوزا (١٨٩٦ ـ ١٩٥٧) لم يبدأ العمل على «الفهد» إلّا في وقت متأخّر من حياته. لعلّه كان يخشى استقبالاً سلبيًّا على البرّ الإيطالي أو أراد أن يتحاشى منافسة كتّاب آخرين. كان ضليعًا في الأدب والثقافة الإيطاليّيَن، وخلافًا للعديد من معاصريه كان أيضًا خبيرًا جدِّيًّا، بل عالمًا، في الأدب الفرنسي (وخصوصًا أدب القرون الوسطى والنهضة) وما هو أندر من ذلك أنّه كان خبيرًا في الأدب الإنكليزي. يصف كاتب سيرته الإنكليزي ديڤيد غِلمور بالتفصيل كيف درّس لامپيدوزا الأدب لابن أخيه وحفنة من الشباب، ورافقهم بعناء في الكلاسيكيّات الأُول وصولاً إلى رواية القرن التاسع عشر (كان ستاندال الروائي الأثير لديه) ومنها إلى القرن العشرين. بحلول نهاية ١٩٥٤، بدأ تأليف رواية من عندياته، بعد أن شبِع من تأمّل كتابات الآخرين. يخمّن غلمور أنّ ما حفّز لامپيدوزا إلى الكتابة هو شعور بأنّه «آخر المتحدّرين من سلالة نبيلة عريقة تبلغ معه ذروة انطفائها الاقتصادي والجسماني»، فهو بين أفراد عائلته آخر من يملك «ذكريات حيويّة» أو من هو قادر

على استحضار «عالم صقلّي فريد» قبل أن يختفي[١]. كان مهتمًا بمسار الانهيار، ومُحبَطًا بسببه، ومن علاماته خسارة أملاك الأسرة ـ بيتًا في سانتا مارغريتا (دونافوغاتا في الرواية) وقصرًا في پَليرمو.

رفض عدد من الناشرين نشر «الفهد»، رواية لامپيدوزا الوحيدة، قبل أن يحوّلها فيلترينللي[٢] للفور تقريبًا إلى الكتاب الأكثر مبيعًا في نوڤمبر ١٩٥٨، قبل سنة من وفاة الكاتب. وبعد أربع سنوات من ذلك، بدأ لوتشينو ڤيسكونتي تصوير الرواية وأنهاه في العام ذاته، وعرُضِ الفيلم للمرّة الأولى في مارس ١٩٦٥، علمًا أنّ أسبابًا تجاريّة متنوّعة حالت لمدّة طويلة دون مشاهدة النسخة الأصليّة التي تستغرق ١٨٥ دقيقة. مثّل بُرت لانكاستر دور أمير سالينا، وكلوديا كارديناله دور آنجيلكا، وآلان دُلون دور تانكريدي. ومع أنّ «سِنسو» سبقه في سياق أعمال ڤيسكونتي، وهو دراما تاريخيّة، إلّا أنّ «الفهد» ـ من حيث إخراجه الفخم بل الباذخ، ومشاهده الداخليّة الواقعيّة والمتألّقة، وشخصيّاته الأكبر من الحياة، بل المجازيّة ـ افتتح المرحلة الأخيرة من سِيرة المخرج. بعد «الفهد» يأتي «موت في البندقيّة» و«الملعونون» و«لودڤغ» و«الغريب» و«البريء» ومعظمها أفلام تاريخيّة كبيرة تذكّر بالعالم الأوپرالي الذي كان ڤيسكونتي مساهمًا نشطًا فيه أيضًا. توفي ڤيسكونتي العام ١٩٧٦، مخلّفًا تصاميم

(١) David Gilmour, *The Last Leopard: A Life of Giuseppi di Lampedusa* (london, New York: Quartet Books, 1988), 127.

(٢) ناشر ومناضل يساري إيطالي.

غير مكتملة لإنتاج مسلسل أوبرا «الحلقة» في «لا سكالا» وفيلمًا عن رواية پروست العظيمة. وتركّز كلّ أعماله المتأخّرة على مواضيع تتعلّق بالانحطاط والانتقال من النظام القديم، الأرستقراطي عمومًا، إلى الولادة الكريهة لعالم الطبقة الوسطى الجديدة والجاهلة، يمثّلها في «الفهد» دون كالوجيرو، حديث النعمة الثري والفظّ الذي تتزوّج ابنته في الأرستقراطيّة الصقلّيّة القديمة.

ينتمي لامپيدوزا وڤيسكونتي إلى الطبقة الأرستقراطيّة، ويمثّلان النظام القديم ذاته الذي تصوّر أعمالهما مسارَ زواله. ومع ذلك فكلاهما يشتغل من خلال نوعين فنّيين ـ الرواية والفيلم الروائي ـ لهما تاريخ معقّد في مجتمع الاستهلاك الشعبي، غالبًا ما يكون على تضادٍّ مع القصّة التي يرويها لامپيدوزا والفيلم الذي نقله ڤيسكونتي وأعاد تمثيله على الشاشة الكبيرة. وتجدر الإشارة إلى أنّ ڤيسكونتي لم يكن ماركسيًّا وحسب وإنّما بدأ حياته المهنيّة أيضًا بإخراج سلسلة أفلام تندرج بثبات، وحتى بتقليديّة، في تراث الواقعيّة الجديدة لروسلليني والفترة الأولى من أعمال ڤكتوريو دي سيكا. وخلافًا لمعاصره الأصغر سنًّا، جيليو پونتيكورڤو، الذي بدأ هو أيضًا العمل ضمن الموجة التي أطلقها روسيلليني، تابع ڤيسكونتي سيرته المهنيّة خارج تلك الموجة، مع أنّه ظلّ ملتزمًا بالماركسيّة. (يروي كاتب سيرته لورنس شيفانو أنّ ڤيسكونتي بعد الانتهاء من «الفهد»، أخّر فيلمه التالي المعروف بـ «ساندرا» «بسبب وفاة پالميرو تولياتي، الأمين العامّ للحزب الشيوعي الإيطالي» وقد شارك ڤيسكونتي في نوبة حراسة عند

نعشه)[1]. صوّرِ پونتيكورڤو «معركة الجزائر» في الوقت ذاته تقريبًا الذي صوّر فيه ڤيسكونتي «الفهد»؛ وبعد بضع سنوات تبعه «أحرِق!» لپونتيكورڤو، فيما ڤيسكونتي يصوّر «الملعونون». ولكن فيما غادر پونتيكورڤو الواقعيّة الجديدة نحو أسلوب مبتكر لامع، شبه وثائقي وثوري، بل تحريضي، صدّره من إيطاليا إلى حروب التحرير من الاستعمار في العالم الثالث، ارتدّ ڤيسكونتي نحو صيغة أكثر تعقيدًا وتألّقًا لشكل سينمائي قديم، هو الملحمة التاريخيّة الكبرى التي ارتبطت بأفلام هوليوود خلال الأربعينيّات والخمسينيّات، مستخدمًا لموضوعه مادّة هي لون من الحنين إلى طبقة قديمة يتهدّدها اجتياحُ الثورة الشعبيّة والنظام البرجوازي الجديد معًا. اتّهمت تفسيراتُ الفيلم الاشتراكيّة الأولى ڤيسكونتي حينها بالمحافظة التاريخيّة والسياسيّة، وهي تهمة التصقت بالفيلم وصارت أحد أسباب صعوبة العثور عليه.

على مستوى سطحي، لم تكن رواية لامپيدوزا عملاً تجريبيًّا. يكمن عنصر جدّتها التقنيّة الكبرى أنّ السرد فيها متقطّع، بما هو سلسلة من النبذات أو الحقبات متواضعة نسبيًّا، ولكنّها متينة السبك، تتمحور كلّ واحدة منها حول تاريخ أو حدث، في بعض الأحيان، كما في الفصل السادس «حفلة راقصة: نوڤمبر ١٨٦٢»، ولعلّه أصبح أشهر مشهد من مشاهد الفيلم وهو تأكيدًا أطولها وأكثرها تعقيدًا. وقد سمحتْ هذه التقنيّة للامپيدوزا بالتحرّر

(١) Laurence Schifano, *Luchino Visconti: The Flames of Passion*, trans. William S. Byron (London: Collins, 1990), 434.

النسبي من مقتضيات عقدة الرواية شبه البدائيّة، ليتفرّغ للعمل على الذكريات والمناسبات اللاحقة (الإنزال العسكري للقوّات الحليفة في العام ١٩٤٤ مثلاً) التي تشعّ من خلال أحداث السرد البسيطة.

«الفهد» قصّة أمير سالينا الصقلّي الهرم، دون فابريتسيو، وهو عملاق يشعر بدنوّ أجله، فيما ممتلكاته آخذة بالتلاشي. وهو إلى ذلك عالِم فَلَك كبير، يقضي وقته يرعى زوجته وثلاث بنات لا يبعثن على الرضى، وابنين متوسّطين. ابن أخيه تانكريدي المقدام هو متعته الوحيدة. وقد وقع تانكريدي في غرام آنجيليكا، الابنة الجميلة لتاجر حديث النعمة.

تجري أحداث الرواية خلال حملة غاريبالدي لتوحيد إيطاليا، وهي حقبة تعلن النهاية الحاسمة للنظام الأرستقراطي القديم، الذي يشكّل الأمير آخر ممثّليه وأنبلهم. عندما يزور دون كالوجيرو الأمير لتلقّي طلب يد ابنته آنجيليكا، إذا الحوار بين الرجلين مفخّمٌ بطريقة رائعة بسبب ملاحظات فابريتسيو، وثيابه، وتصفيفة شعره، وتأمّلاته في المستقبل. في تلك الأثناء، يمنح فابريتسيو كالوجيرو فرصةً لتزيين ماضيه الشخصي، بحيث يبدو رجل الأعمال الريفي عديم الجاذبيّة في عين القرّاء وقد اخترع لنفسه تراثًا عائليًّا (يُبلِغ الأميرَ أنّ ابنته آنجيليكا هي في الحقيقة البارونة سيدارا دل بيسكوتو) فيما هو يشتري بماله ابنَ أخ الأمير الوسيم. ثم ينظر لامبيدوزا في المستقبل الباهر الذي ينتظر تانكريدي في مقابل الانهيار المتزايد لثروة سالينا. وفي لفتة استلحاقيّة، يسمح ـ المؤلّف ـ للأمير بمن يذكّره بتابعه الفقير، دون تشيشيو، الذي

حبسه في غرفة الأسلحة للحفاظ على سرّ خطبة تانكريدي إلى حين عقد الصفقة.

تتكاثر التفاصيل الصغيرة. فبعد أن يصف لامپيدوزا المحن التي حلّت بتانكريدي وأسرته وامتيازهما، يعلن بتبجّح أميري «أنّ محصّلة كلّ هذه المحن... هو تانكريدي. ثمّة بعض الأمور معروفة لأُناس من أمثالنا؛ وربّما يستحيل بلوغ الامتياز والرقّة والسحر التي يتمتّع بها فتى مثله دون أن يكون أجداده قد عبثوا بنصف دزّينة من الثروات». تضفي تلك المقاطع على الأحداث ثراءها الاستعاري واللغوي، وهو ما تبثّه الرواية عمومًا: عالمًا من الامتياز العظيم، بل الفخم، لكنّه الآن صعب المنال، يرتبط بالكآبة المميّزة الصادرة عن الهرم والضياع والموت، والأدقّ القول إنّه منشأها. يتحدّث غِلمور عن تصنيف لامپيدوزا للكتّاب إلى فئات «نحيف»، «نحيف جدًّا» و«سمين»: في الأولى، يضع لاكلو، وكالڤِن ومدام لا فاييت، وفي الثاني، لا روشفوكو ومالارميه، وفي الثالث، دانتي، ورابليه وشكسبير وبلزاك وپروست. ويبدو أنّ رواية لامپيدوزا تنتمي إلى فئة النحافة لأسلوبها المقتصد، غير المبهرج، أمّا التفصيل والتلميح فإلى فئة السمنة ينتميان[١].

حقيقة الأمر أنّ رواية لامپيدوزا من النوع العامّي الذي يمكن تصنيفه في أيّامنا هذه تحت عنوان «أسرار الأغنياء والمشاهير»، لولا أنّها متأثّرة أيضًا بسلفيَن يعنيان الكثير لڤيسكونتي هو أيضًا:

---

(١) Gilmour, *Last Leopard*, 121 - 122.

بروست وغرامشي. كثيرة هي صلات النسب بين إيطاليَي القرن العشرين وبروست. فمثله، يستعيدان شكلاً شعبيًّا للتأمّل الكئيب، مع أنّه سهل المنال، في مرور الزمن من منظار المجتمع ـ أي من منظار الزمنيّة، وحسن التدبير، والكياسة الأرستقراطيّة، وشيء من التبطّل. وبروست واحد من كتّاب لامبيدوزا الأثيرين، ويعود ذلك جزئيًّا، على ما أعتقد، إلى أن الرجلين يتشاركان في الشعور بحاضر هامد يحييه ويوسع من آفاقه التأمّلُ المنتظم في الماضي. إنّ ضخامة هامة أمير سالينا والانطباع الذي تعطينا إيّاه الرواية عنه إذ تتمدّد في الماضي، وهو ينغمس في الزمن مثل جبّار في الماء، انطباع بروستي بامتياز. ثم إنّ هذا الإحساس الشامل بالفناء الذي يتحكّم بتطوّر «الفهد» يوحي بالمقاطع الأخيرة من «في البحث عن الزمن الضائع»، خصوصًا عند عودة مارسيل إلى باريس وقد هزُلَتْ على نحو صادم بُعيد الحرب العالميّة الأولى، مع أنّ لامبيدوزا، خلافًا لبروست، لا يقدّم نظريّة عن الفنّ الخلاصي في نهاية روايته. وخلافًا لبروست أيضًا، ليس لامبيدوزا متعجرفًا ولا هو من أهل النميمة، إنّما هو الأرستقراطي الحقيقي الذي لا وقت لديه لتشريح العلاقات الغراميّة، والمكر، والإساءات المتشابكة إلى ما لا نهاية التي يتقاذفها أبناء طبقته. ثم إنّ صقلية الستّينيّات من القرن التاسع عشر ليست باريس، في نهاية المطاف، ولا تحتوي الرواية شخصيّة واحدة قد تجاوزت حدودها الريفيّة. في كلّ الأحوال، تشدّ بروست ولامبيدوزا عاطفةٌ قويّة تجاه الأرستقراطيّة التي يشكّل وضعها المهزول والمتضائل نهاية لحقبة مأسوف عليها.

يستشهد لورنس شيفانو بقول لڤيسكونتي العام ١٩٧١ أنّه بسبب ولادته العام ١٩٠٦، فهو «ينتمي إلى عصر مانّ وپروست وماهلر»(١). وما أحد قرأ شيئًا عن خلفيّة ڤيسكونتي ونشأته يفوته الإعجاب بالتشابه بين عالمه وعالم الأرستقراطيّة التي يصفها پروست وصفًا لا ينسى. ومثل پروست، كان ڤيسكونتي قريبًا على نحو استثنائي من أمّه الجميلة والموهوبة؛ ومثله أيضًا كان مِثْليًّا. فإذا اعتبرنا أنّ عالم لامپيدوزا هو عالم الانهيار السياسي والاقتصادي، يكون ڤيسكونتي أقرب إلى عالم پروست، هذا العالم المتحلّل أخلاقيًّا وروحانيًّا إلّا أنّه يثير عظيم الإعجاب على رغم سفالته التي تفوق الخيال. ثمّة انقطاع محيّر في الاستمراريّة الجماليّة هنا: أفلام ڤيسكونتي الأولى، بما فيها «روكو وإخوانه» تمارين في الانضباط؛ متقشّفة، واقعيّة، مقتصدة ومسيطر عليها. من «الفهد» فصاعدًا، يبدو كأنّ المخرج أسلس لنفسه القيّاد في الأفلام، فحقّقت نوعًا من الترف اللافت جدًّا قياسًا إلى أعماله السابقة. ومع أنّه يدّعي، في مقابلة نشرت مع نصّ سيناريو «الفهد»، أنّه اختار پروست بدلاً من ڤيرغا (أي اختار مصفاة الذاكرة بدلاً من التسجيل الواقعي والمباشر للأحداث الحقيقيّة)

---

(١) Schifano, *Visconti*, 75.

غوستاف ماهلر (١٨٦٠ ـ ١٩١١) مؤلّف موسيقي رومنطيقي وأحد أبرز قادة الأوركسترا في جيله. عاش معظم حياته بين ڤيينّا وبراغ. وقاد أوركسترات تعزف أعمالاً سيمفونيّة لڤاغنر وموزار في بودابست وهامبورغ ونيويورك. استلهم الموسيقى والأغاني الشعبيّة وأصوات الطبيعة. ترك عشر سيمفونيّات من تأليفه، وعرف شهرة واسعة بعد أكثر من نصف قرن على وفاته على اعتباره أحد روّاد تقنيّات القرن العشرين التأليفيّة، وقد ترك أثره على شونبرغ ومدرسة ڤيينّا الجديدة.

إلّا أنّ معظم النقّاد يرون في فيلم ڤيسكونتي ـ وخصوصًا المقطع الأخير، أي مشهد الحفل الراقص الضخم ـ ارتدادًا إلى نوستالجيا غير نقديّة، تختلف كلّ الاختلاف عن الالتزام الصارم بفنّ مارسيل پروست. ويُروى أنّ ڤيسكونتي قال إنّه فكّر بتانكريدي وآنجيليكا على أنهما سوان وأوديت[١]. ولا بدّ من أن نتذكّر أنّه في «البحث عن الزمن الضائع»، يعيّن الراوي لنفسه، بوعي ذاتي، مهمّة إعادة إنتاج الزمن الضائع، فيتماهى بذلك تماهيًا كلّيًّا بين مهمّة الفنّ ومهمّة الذاكرة، كما يعبّر جيفري نويل ـ سميث في كتابه الممتاز عن ڤيسكونتي:

«إنّ أبّهة حفلة الرقص الأرستقراطيّة وروعتها والشخصيّة البطركيّة لبُرت لانكستر في دور الأمير، تبدو أنّها غلبتْ المواضيع التي يطوّرها الفيلم في مطلعه، فيجري تهميشها تدريجيًّا للسماح بالتحوّل الافتراضي لمظهر الأرستقراطيّة الصقلّيّة في الخاتمة الهائلة. لم يتوسّع المشهد [حفلة الرقص] في حجمه المادّي وحسب ـ بحيث بات يستغرق الآن، في صيغته الكاملة، أكثر من ساعة، خلافًا للتعليمات الأصليّة ـ بل إنّه اكتسب طابع النوستالجيا المبرمة. وفيما الفيلم يتّخذ موقفًا نقديًّا من الأحداث التي يصفها، ها هو ينزلق الآن برفق إلى الانحياز لوجهة نظر إحدى الشخصيّات. ونظرًا للطريقة التي جرى فيها إضفاء هالة مثاليّة على الأمير منذ البداية، فالانتقال إلى **الأسلوب الحرّ غير المباشر** لم يعد له إلّا تفسير واحد: التماهي بين ڤيسكونتي

(١) بطلا رواية «البحثُ عن الزمن الضائع» لپروست.

والشخصيّة الرئيسة في الفيلم»[1].

هنا توازي تحليلات نويل ـ سميث توصيفًا لما أسماه نقّادٌ أقلّ تساهلاً منه «نرجسيّة ڤيسكونتي». وقد طوّر برنارد دورت هذه الفكرة في مقال في «الأزمنة الحديثة» العام ١٩٦٣ يشبّه فيه «الفهد» لڤيسكونتي لا برواية پروست «بحثًا عن الزمن الضائع» وإنّما برواية سابقة له، أكثر استغراقًا ذاتيًّا وأقلّ كآبة، هي «الملذّات والأيّام». وأعتقد أنّه الأصحّ القول إنّ ڤيسكونتي تشرّب مناخًا پروستيًّا عامًّا إلى حدّ ما انطلاقًا من أهوائه الشخصيّة وخلفيّته الاجتماعيّة، ولكنّ الأهمّ هو ما تشرّبه من لامپيدوزا. ففيما عدا آخر فصلين، يتبع سيناريو ڤيسكونتي الرواية بإخلاص نيّق، خصوصًا عندما يتعلّق الأمر بالاحتفاظ بالأمير في مركز الوعي والفعل. لذلك أسقط ڤيسكونتي الفصول الأخيرة من الرواية كلّيًّا، فلم يُرِنا الأميرَ في مرضه النهائي ووفاته في أيّ مشهد من مشاهد الفيلم.

ها هو الأمير قابع في فندق رثّ من فنادق پاليرمو، منهكًا جرّاء رحلة العودة من نابولي، حيث ذهب لعيادة طبيب اختصاصي. رافقته كونشيتا كبرى بناته، وفرانسيسكو پاولو أصغر أبنائه، وطبعًا محبوبه تانكريدي. إنّه يوليو ١٨٨٣. لقد بلغ الأمير

---

(١) الأسلوب غير المباشر، هو نقل المتحدّث لكلام منسوب لمتحدّث آخر، مقابل الكلام المباشر الذي يقوله المتكلّم ذاته.

Geoffrey Nowell-Smith, *Luchino Visconti* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1968), 110 - 11.

الثالثة والسبعين من العمر. لا شيء ممّا يُروى يوحي بأدنى لمحة إلى غفران أو إلى أيّ مَلَكة فنّيّة كالتي ترفع مارسيل پروست من موقع الريعي الكسول إلى مَصاف الكاتب الملتزِم. فدُون فابريتسيو يغمره الشعور بأنّه آخر سلالة سالينا. «كان وحيدًا، غريقًا يطوف على رمث، فريسةً لتيّارات عاتية». لم يبقَ له إلّا شريط ذكريات، ولكنّها جميعها يدمّرها إحساسُه بأنّه آخر من يمتلكها. الصلاحيّة الوحيدة في هذه الصورة القاتمة هي اهتمام الأمير بالطبيعة، والنجوم خصوصًا، الذي ينتزعه موقّتًا من آلام الاحتضار ويخضعه لإيقاعات محيط حاضنٍ، يبدو أنّ رسوله إليه، في آخر ومضة عبقريّة، هو آنجيليكا الجميلة، ولكن غير المذكورة بالاسم، وقد أضحت النموذج العميم للجمال الحسّي الأنثوي. فحضورها المفاجئ عند سريره، يرفع الغطاء عن هَواه المكبوت تجاهها، فيتولّى هذا الهوى بدوره تسليمَه إلى نهايته الطبيعيّة.

أودّ العودة إلى تحوّلات پروست بعد قليل، ولكن يتوجّب عليّ أن أُدلي بقول عن العقل الرئيس الثاني، في الفيلم والرواية معًا: عقل غرامشي. «المسألة الجنوبيّة» هو عنوان آخِر عمل غير مكتمل ألّفه غرامشي قبل أن يسجنه موسوليني في العام ١٩٢٦، وهو مسوّدة طويلة بعض الشيء أمكن إنقاذها، وتشكّل النصّ الأكثر تركيزًا وتماسكًا حاوله غرامشي عمومًا. العمل عميق الأهمِّيّة، إذ إنّ فكره ونفوذه مهّدا الطريق للامپيدوزا وڤيسكونتي معًا في أكثر من وجه. غرامشي، ابن ساردينيا، وقد فهم الجنوب بناء على التجربة الشخصيّة ـ فقره، تخلّفه، والاستغلال الذي

يتعرّض له من الشمال. ولكن المؤثّر في تحليلات غرامشي للمسألة الجنوبيّة هو أنّه يضعها في إطار التاريخ الإيطالي منذ النهضة القوميّة، بل حتى قبلها. كان وقع الوحدة الإيطاليّة على مناطق مثل صقليّة ونابولي وساردينيا أنّها حجرتْ نموّها وشوّهتها ثم عَزَلتها في مساراتها الاجتماعيّة والاقتصاديّة، والسياسيّة بالتأكيد، وحيدة الجانب. يظهر الجنوب إذًا في عين غرامشي على حالة من التفكّك الاجتماعي الواسع، على حدّ تعبيره الذي لا ينسى: جموع غفيرة من الفلّاحين المحرومين والمضطهدين تفترسهم طبقةٌ طفيليّة من الوسطاء (من قساوسة ومعلّمي مدارس وجباة ضرائب) يمثّلون حفنةً من كبار ملّاك الأراضي. بنفاد نظر ثاقب وغير عادي، يرينا غرامشي كيف أنّ دُور نشر كبيرة (دار لاتِرْتسا، مثلاً) وحشدًا من الشخصيّات الثقافيّة (أعظمهم بينيدتّو كروتشي) تعايشا جنبًا إلى جنب، والغريب أنّهما تعايشا دون صلة تُذكر، مع الانهيار الاقتصادي المتفاقم للفلّاحين، وتردّي أحوالهم. أضف إلى ذلك الطريقة التي بها تعاملت مع الجنوب الحركةُ العمّاليّة الناشئة في الشمال ـ عمّال المصانع، الكوادر التنظيميّة، والمثقّفون في منطقتي تورينو وميلانو ـ إذ أخرجته من مشروع الوحدة الإيطاليّة الذي أطلقته النهضة القوميّة، فإذا النتيجة مشكلة مروّعة، على حدّ قول غرامشي.

الجنوب عند غرامشي مكان فعليّ، طبعًا، ولكنّه إذ يتحدّث عن بعض من خصوصيّات المجتمع الإيطالي في «دفاتر السجن»، يدرك المرء أنّ الجنوب يرمز عنده إلى أمرين إضافيين. الأوّل أنّه مجتمع يهيمن عليه شريكٌ خارجي أقوى منه يعامله بما هو دونيّ،

ويحبسه في حالة دائمة من الثنائيّة. والأمر الثاني هو تطوّر اجتماعي موقوف، من مخلّفات عهد ما قبل الوحدة، لمكوّن هامد من مكوّنات إيطاليا، يتطلّب الإنعاش والترخيم إنعاشًا وترخيمًا عضويَين. يدرج غرامشي تحليلَه لـ «المسألة الجنوبيّة» في اعتبارات التاريخ الإيطالي الأوسع، وقد حظيتْ بمعالجة معقدة، ولكنّها دقيقة، في «دفاتر السجن» التي جُمعت ونشرتْ تحت عنوان «ملاحظات عن التاريخ الإيطالي». فمعظم ما يقوله غرامشي هنا يتعلّق مباشرة بموضوع رواية لامپيدوزا، التي تجري أحداثها خلال الفترة بين ١٨٦٠ و١٨٦٢.

يقول غرامشي في محاجّته إنّ مجمل حركة التوحيد القومي لم تكن ثورة بقدر ما عبّرت عمّا يسمّيه «التحويليّة»، أي «تكوّن طبقة حاكمة متوسّعة إلى ما لا نهاية». ورواية «الفهد» هي التحقيق السردي الأكثر سطوعًا لهذه الفكرة، حيث تانكريدي، بعد قتاله إلى جانب غاريبالدي، يتخلّى عن «القمصان الحمر» وينضمّ إلى جيش پييدمونت[1] الجديد، الذي يشنّ بدوره الحرب على

(١) **بييدمونت**، هي الاسم الآخر لمملكة سردينيا وعاصمتها تورينو ثم فلورنسا، التي قادت عمليّة التوحيد القومي لإيطاليا / أو النهضة الإيطاليّة Risorgimento في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بقيادة الملك ڤيكتور عمانوئيل الثاني ورئيس وزرائه الكونت كاڤور. وجوسيپي غاريبالدي هو القائد الثائر على رأس جيش من المتطوّعين (عُرِفوا بإسم «الألف» و«القمصان الحمر») الذي قاتل الجيش النمساوي المحتلّ لمعظم الأراضي الإيطاليّة. لكنّ غاريبالدي ما لبث أن اصطدم بجيش مملكة پييدمونت عندما زحف لاحتلال روما وتحرير الدول البابويّة، وهو صاحب القول الشهير «البابويّة هي أشدّ الجمعيّات السرّيّة ضررًا، ويجب إلغاؤها». هُزِم متطوّعو غاريبالدي في محاولتين لاحتلال روما وجُرح قائدهم في

غاريبالدي ورجاله. أضف إلى هذا أنّ ضيف الشرف في الحفل الراقص هو الكولونيل پالاڤيتشينو الذي تتكأكأ عليه النساء، وسرعان ما يتّضح أنّه هو أيضًا قد نقل البندقيّةَ إلى الكتف الآخر إلى حدّ أنّه أطلق النار على غاريبالدي في موقعة آسپرومونتي وأصابه في رجله. وسوف يتمادى تانكريدي في انتهازيّته بعد زواجه من آنجيليكا واستخدامه أموال أبيها، فيعَيّن عضوًا في مجلس شيوخ الدولة الجديدة، وهو منصب سبق أنْ رفضه الأمير. ويمكن اختزال أفكار تانكريدي كلّها في ملاحظته القائلة «إذا كان يجب أن تبقى الأمور على حالها، لا بدّ لها أن تتغيّر»[١].

يصعب معرفة ما إذا كان لامپيدوزا قد قرأ تحليل غرامشي المستفيض عن المسألة الجنوبيّة (يوحي ديڤيد غِلمور بأنّه كان على اطّلاع على «دفاتر السجن»)، ولكنّ الواضح أنّ آراء الرجلين متقاربة في أكثر من وجه. تصف المشاهد الأولى من الرواية زيارةَ دُون فابريتسيو إلى ملك نابولي من أسرة البوربون (آخر أفراد «تلك الملكيّة التي تحمل وصمة الموت على جبينها») Ç˜¿ 19)

= قدمه في المعركة واعتُقل ثم أُطلق سراحه ليعود إلى قتال الجيش النمساوي وتجديد محاولة إسقاط الدولة البابويّة في روما، فاصطدم ثانية بجيش پيدمونت فاعتُقل مجدّدًا ونفي. ثم عاد إلى إيطاليا بعد التوحيد لينتخب عضوًا في المجلس النيابي على رأس «عصبة الديموقراطيّة» التي دعت إلى الاقتراع العامّ وإلغاء الأوقاف الدينيّة وتحرير المرأة وبناء جيش نظامي شعبي. وتوفي العام ١٨٨٢.

(١) Giusseppe Tomasi di Lampedusa, *The Leopard*, trans. Archibald Colquhoun (London: Collins and Harvill, 1960) 31.

الاستشهادات التالية بهذا المرجع في متن النصّ يشار إليها برمز TL يليه رقم الصفحة.

TL). وعلى الرّغم من جوّ البلاط عديم الجاذبيّة بل هو فاسد تأكيدًا، يبقى فابريتسيو لائقًا تجاه مَلَيكه، مؤدّيًا بشعور من الواجب كلّ أشكال الطاعة والإجلال التي يَعتقد أنّها لا تزال مطلوبة منه. استغنى ڤيسكونتي عن هذا المشهد في الفيلم، ربّما لأنّ تصوير الأمير مُنتقَص السلطة إلى هذا الحدّ قد يسيء إلى قامته الرومنطيقيّة. في كلّ الأحوال، فإنّ تصوير لاميدوزا لجنوبٍ يسيطر عليه إلى العام ١٨٦٠ مليكٌ بوربوني عاجز وشبه أبله، أرضه قاحلة، وفلّاحوه مفقَرون، وأرستقراطيّوه يتفسّخون ويتشبّثون [بمواقعهم] بلا أملٍ ـ يوحي بمناخ الإحباط الطاغي ذاته، مناخ التحجر والعِنّة المحلّيّة، الذي يصفه غرامشي. بالإضافة إلى ذلك، فالأمير هو أيضًا عالِم فَلَكي مبرّز، حتى إنّ لاميدوزا يبتكر جائزةً منحتها جامعة السوربون [الباريسيّة] لبطله، ومع أنّ هذا لا يعدو كونه تفصيلاً صغيرًا، إلّا أنّه يعزّز من فكرة غرامشي عن أهل الثقافة الجنوبيين الذين يبرزون لإنجازاتهم الدوليّة وسعة معارفهم، مع أنّهم غير منتجين عندما يتعلّق الأمر ببيئتهم.

التفكّك الاجتماعي، فشل الثورة، وجنوب عقيم لا يتغيّر ـ تطلّ هذه الحالات من كلّ صفحة من صفحات الرواية. ولكن ما تستبعده الرواية عن قصد هو حلّ للمسألة الجنوبيّة كالذي يقترحه غرامشي. يشير مقال غرامشي إلى أنّ بؤس الجنوب قابلٌ للعلاج إذا ما وجدت وسيلة لربط البروليتاريا الشماليّة مع الفلّاحين الجنوبيين، وجمْع هاتين الطبقتَين المضطهدتين والمتباعدتين جغرافيًّا معًا في مشروع واحد، في مواجهة العقبات البديهيّة، سوف توفّر وحدة كهذه الأمل والتجديد والتغيير الحقيقي؛ فلن

يعود الجنوب يجسّد التقهقر الذي تصورّه رواية لامپيدوزا بقوّة كبيرة.

مع ذلك، يناقض لامپيدوزا التشخيص والعلاج الغرامشيَين ـ بالرّغم من الإشارات إلى الموت والتحلّل والتداعي في كلّ صفحة تقريبًا ـ بحيث يصعب عدم الافتراض بأنّ الرواية مصمّمة لتكون عقبة كأداء في طريق التخفيف من عذاب الجنوب. المفارقة أنّ نقائض الأسلوب المتأخّر تلك تأتينا بشكل ميسّر للقراءة: ذلك أنّ لامپيدوزا ليس آدورنو ولا هو بيتهوڤن، اللذين يخرّب أسلوبُهما المتأخّر متعتَنا، ويدأبان على تجنّب أيّة محاولة لتيسير الفهم.

لامپيدوزا معادٍ سياسيًّا لغرامشي عداء كلّيًّا تقريبًا. ينافح الأمير عن تشاؤم العقل وتشاؤم الإرادة[1]. والمفردات الأولى في الرواية هي ذاتها الكلمات التي يختتم بها الأب پيرونه مسبحة صلاته اليوميّة «الآن وفي ساعة موتنا» ـ وهي التي تعيّن نبرة الكتاب كلّه. فأوّل حدث يصفه لامپيدوزا هو اكتشاف جندي ميت في الحديقة. إنّها ساعة الموت بالنسبة للأمير، طالما أنّه لا يأتي أمرًا خلال الرواية له أيّ أثر على الشلل والفساد اللذين يحدقان به وبأسرته وطبقته. باختصار، «الفهد» هي الجواب الجنوبي على «المسألة الجنوبيّة» دونما توليف ولا تجاوز ولا أمل. «الصقلّيّون»، يقول دون فابريتسيو لشيڤالليه، مبعوث تورينو الذي يطلب منه قبول مقعد في مجلس الشيوخ، «لا يريدون تحسين أحوالهم أبدًا، لسبب بسيط هو ظنّهم أنّهم بشرٌ بلغوا الكمال؛

(١) أي بما يناقض معادلة غرامشي الشهيرة «تشاؤم العقل وتفاؤل الإرادة».

غرورهم أقوى من بؤسهم؛ وكلّ غزو أجنبي ـ من غرباء في الأصل، أو من صقليين، صاروا غرباء بفعل استقلالهم الفكري ـ يزرع الاضطراب في وهم الكمال الناجز لديهم، ويهدّد بزعزعة انتظارهم الرضيّ للاشيء؛ ولأنّهم ديسوا من دزّينة شعوب المختلفة، يظنّون أنّ لهم ماضيًا إمبراطوريًّا يمنحهم الحقّ في جنازة مهيبة.

«هل تعتقد حقًّا، يا شيفالليه، أنّك أوّل من سعى لتوجيه الصقلّيين في مجرى التاريخ البشري؟ [يسمّي الأميرُ عدّة قوى سبقت لها المحاولة]... ومَن يدري الآن ما مصيرها جميعًا! شاءت صقليّة أن تغفو بالرّغم من تضرّعاتهم؛ فلماذا تُنصت إليهم إذا كانت هي نفسها غنيّة، وإذا كانت حكيمة، وإذا كانت راقية، وإذا كانت صادقة، وإذا كانت محطّ إعجاب الجميع وحسد الجميع، بكلمة واحدة، إذا كانت كاملة؟» (171 - 172 TL).

كلّ من يعتقد بإمكان تحسين أحوال العالم، وكلّ ما يَعِد بالتطوّر وبالتغيير الحقيقي، يُصرَف على أنّه من قبيل التدخّل الخارجي. (يهاجم الأمير الأطروحة العامّة التي تقول بقابليّة البشر للكمال كما يدعو إليها برودون وماركس، ويشير إلى هذا الأخير بما هو «يهودي ألماني نسيتُ اسمه».) الشمس الصقليّة التي تضرب بلا رحمة، والتلال الجرداء والحقول الواسعة، والقصور المهيبة والتحصينات المتداعية هي حقائق راسخة ـ وهي هذه، لا الجهود السياسيّة التي يتصوّرها غرامشي، التي طبعتْ بصمتها على المجتمع الصقلّي.

ومع ذلك، فهذه الفلسفة المتقشّفة تتعايش مع حبّ للحياة واعتياد الرفاه عميقيَ الجذور. وتزداد المقارنة سطوعًا، والمفارقة أنّ تانكريدي هو الأقدر على معالجتها، ولو إلى حين، وقد أخذ عن عمّه المشية الأرستقراطيّة والاتّزان الكبير، مع أنّه أسهل انقيادًا للمفاتن الأكيدة التي تشعّ من ابنة كالوجيرو سيديرا المتسلّقة طبقيًّا. أمّا التماهي مع صقليّة فهو نفسه عند تانكريدي، كما عند عمّه، مع أنّ الاستحواذ على الجزيرة الجنوبيّة الكبيرة يتّخذ عنده شكل الافتراس:

«كأنّه بواسطة تلك القُبَل الحلوة كان يمتلك صقليّة من جديد، الأرضَ الخؤونة الفاتنة التي ساد عليها آل فالكونيري لقرون، وها هي الآن، بعد تمرّد عبثي، قد سلّمته من جديد ملذّاتها الجسديّة ومواسمها الذهبيّة، كما كانت تسلّمها لأسرته على الدوام» (142 TL).

تتقدّم الأجيال بلا هوادة، ومع انهيار النظام القديم الذي يمثّله الأمير، تتفاقم التناقضات الاجتماعيّة والسياسيّة، وقد تزايدت صعوبة احتوائها أو تقديمها بما هي تاريخ شخصي. ذلك أنّ الطابع المتأخّر لرواية لامبيدوزا يتلخّص بدقّة في أنّ أحداثها تجري فيما الانتقال من التحوّل الشخصي إلى التحوّل الجماعي على أهبّة أن يحصل. هي لحظة تثيرها بُنية الرواية وحبكتها على نحو رائع، ولكنّها ترفض بقوّة أن تماشيها. ليس للأمير ابنًا يرثه؛ وريثه الروحي هو ابن أخيه اللامع، شابّ يرتضي الشيخُ انتهازيّتَه ومغامراته المعقّدة مع أنّه ينفر منها في نهاية المطاف. لقد سمعنا

تانكريدي يقول لعمّه المعارِض: «إذا أردنا للأمور أن تبقى على حالها، عليها أن تتغيّر». وتانكريدي يشبه إلى حدّ كبير ابن اخ نابليون في كتاب ماركس «الثامن عشر من برومير»، رجلاً يعتمد صعودُه على استغلال طبقة من الناس من أمثال كالوجيري: أناسًا يريدون الوصل بالأرستقراطيّة كمدخل إلى السلطة. أمّا الوريث الآخر للأمير، والأكثر أصالة بمعنى ما، فهو ابنته كونشيتا القاسية، التي لا تستطيع، ولِو بعد نصف قرن، أن تغفر لتانكريدي قلّةَ اللياقة ونقص الاحترام اللذَين أبداهما تجاه كنيستها. ومع أنّها تبقى على قيد الحياة بعد وفاة أبيها وتانكريدي، إلّا أنّها لا تملك الذكاء ولا الاعتداد الخارق بالنفس، الذي يكاد أن يكون مطلقًا، الذي للفهد الكبير. يعاملها لاميدوزا بقسوة. وأحبُّ ممتلكاتها إلى نفسها هو كلب أبيها، وقد حنّطته بعد أن نفق، وتنتهي الرواية مع اكتشافها المفاجئ «الفراغ الداخلي» الذي يرمز إليه جِلد الكلب:

«عند التخلّص من الجثّة، كانت العَين الزجاجيّة تحدّق بها بنظرة لوم متواضع كالتي تنظرها الأشياء التي ترمى ويجري التخلّي عنها. بعد بضع دقائق قُذِف ببقايا بنْديكو في إحدى زوايا الباحة التي يزورها الزبّال يوميًا. وخلال سقوطه من النافذة، أُعيد تكوين شكله للحظة؛ فبدا كأنّما في الجوّ حيوان راقص، رباعي القوائم له شاربان طويلان، يرفع قائمته الأماميّة كأنّما لإلقاء اللعنة. ثم راح جميعُه يرتاح في كومة صغيرة من الغبار الباهت.» (255 TL).

إنّ سقوطًا مفاجئًا، إن لم يكن سقوطًا حرفيًّا كارثيًّا، مثل

هذا يثير فورًا السؤال: ماذا يمثّل لاميدوزا هنا ومن يمثّل؟ أيّ تاريخ هو هذا، وتاريخ من هو، في نهاية المطاف؟ إنّ أيّة ألفة مع وقائع حياة لاميدوزا القليلة الإثارة، وهو الذي لم يُعقِب، تلزم المرء بالافتراض بأنّ الرواية إلى حدّ ما نسخة صقلّيّة عن رواية «موت إيڤان إيليتش»[1] التي تخفي بدورها غريزة قويّة لكتابة سيرة ذاتيّة. فالأخير في سلالة سالينا هو نفسه آخر سلالة لاميدوزا، الذي تحتلّ تغذيتُه لكآبته، بلا أدنى شفقة على الذات، مركزَ الرواية، معزولاً عن تاريخ القرن العشرين المتواصل، يُعيد تمثيل تأخّر مفوّت بواسطة أصالة مثيرة للإعجاب ومبدأ تقشّفي يستبعد النزعة العاطفيّة والنوستالجيا معًا.

الإشكاليّة في الأمر أنّ الرواية والفيلم يثيران معًا سؤال التاريخ وموضوع النوع الأدبي مرّة أخرى. ممتاز أن يقال إنّ الرواية ردّ فعل على غرامشي وتأكيد جزئي لأفكاره، كما فعلتُ آنفًا. فعلى خلاف نقد آدورنو أو موسيقى شتراوس المتأخّرة، لا تمثّل رواية «الفهد» أيّة صعوبة تقنيّة حقيقيّة، قراءتها ميسّرة، بل إنّها رواية تقليديّة؛ ومع ذلك فهي عمل نادر، أي عمل ثقافي راقٍ، ويعود ذلك جزئيًا لظروف الرواية وظروف مؤلّفها. إنّها تقاوم التعميم بالقوّة التي تقاوم فيها السوسيولوجيا المبسّطة، وقد رفضها العديد من الناشرين لصعوبتها كما لنقص في جاذبيّتها. وهذه ليست حال «الفهد» بما هو فيلم ڤيسوكونتي الذي أبصر النور

---

(١) قصّة قصيرة للكاتب والروائي الروسي ليو تولستوي (١٨٢٨ ـ ١٩١٠) عن الاحتضار الطويل لأحد كبار القضاة وصراعه مع فكرة الموت.

بما هو فيلم صقيل، صُوّر بواسطة نظام تكنيكولر الفخم، وبتمويل من شركة «فوكس للقرن العشرين». عندما نقرأ لاميدوزا، لا يساورنا شكّ في أنّ بين أيدينا تاريخًا شخصيًّا، وهو تاريخ مخصوص فوق ذلك. فتسمح لنا الرواية بالسخرية من الأمير عندما يتحدّث عن صقليّة أو ينطق باسمها. وعندما يذكّرنا لاميدوزا، بصوته الخاصّ، بالصلة بين عربات القرن التاسع عشر وطائرات القرن العشرين، ندرك أنّ سلالة آل سالينا قد اندثرت عمليًّا، على الأرجح، لكن ورثتهم استمرّوا بعد الحرب العالميّة الثانية: صحيح أنّهم كانوا أقلّ شأنًا من السابق، ولكنّهم بقوا على قيد الحياة مع ذلك.

وتاريخ صقليّة في فيلم ڤيسكونتي هو أيضًا تاريخ أفلام القرن العشرين، من أوّل رفرفة الصور البدائيّة إلى الواسطة الملحميّة الجبّارة، وقد شكّل الفيلم حاملَها وذروتها الواعية، بالنسبة لتاريخ إيطاليا بعد النهضة القوميّة. ها هي مشاهد الجموع في الفيلم، خصوصًا المعارك في شوارع پاليرمو، ومشهد الحفل الراقص الجبّار، شهود على القوى الهائلة للمناظر السينمائيّة الضخمة في سينما القرن العشرين المتأخّرة. إنّ سطح الفيلم، على ما أحكم تأليفه وصقله، باذخٌ، مكلِف، واسع، وطاغ أحيانًا. يشعِركَ بأنّك حاضر كمُشاهد تافه من خلال أزيائه المفصّلة بطريقة مذهلة، ومشاهدِه الداخليّة والخارجيّة، وكلّها حقيقيّة والأهمّ أنّها فخمة فوق ذلك. فكلّ ما كُتِب عن الفيلم تقريبًا يتضمّن تقريرًا عن هَوَس متطلّبات ڤيسكونتي ـ المائة من الخيّاطين، وجيش الطهاة يمدّون مشهد الحفل الراقص يوميًّا باللحومات والمعجّنات، وخمسين

يومًا من التصوير وأربعين يومًا من التوليف لذلك المشهد وحده، وآلات تكييف الهواء ومدرّبي الرقص والكهربائيّين والمستشارين العسكريين، وغيرهم وغيرهم. وهكذا فتأريخ لامپيدوزا الحميم لشيخوخة أرستقراطيّ ينتفخ فجأة، ويزداد سفورًا، بحيث يصير قصّة أخرى كلّيًّا، فإذا به التاريخ الجمعي لا لأسرة من أرستقراطيي صقليّة الساقطين وإنّما لإيطاليا الحديثة ذاتها، تنافِس هوليوود بمشاهيرها ومداها الرائع.

قال ڤيسكونتي عن فيلمه إنّ المقصود منه تحقيق نظريّة غرامشي عن «التحويليّة»، وهو درس يُرى إليه من منظور مثقّف يساري وأرستقراطي بارز، ڤيسكونتي ذاته. الحقيقة أنّ الفيلم هو أكثر من ذلك ـ إنّه تقرير جمعي عن انهيار الجنوب الإيطالي كما يتبدّى في عين جهاز التمثيل وقوّة التمثيل لصناعة **شماليّة**، هو فيلم صُوّر في **الجنوب**، لا يكتفي بتسجيل صقليّة الحقيقيّة وإنّما يطمح لتحويلها أيضًا إلى موضوع استهلاك مُمتع.

و«فهد» ڤيسكونتي انتصار لِكِتاب غي دُبور «مجتمع المشهد»، لأنّه فعلاً دراما تاريخيّة رائعة تؤدّي سيطرتُها على التقنيّة السينمائيّة إلى محو لا حميميّة الماضي وحسب وإنّما ماضويّته ذاتها أيضًا، أي استحالة استعادته، التي تقع في صميم رواية لامپيدوزا. يفتح هذا العمل منافذ عدّة على الماضي، ولكن كلّ واحدة منها تترك الانطباع عن شيء لا يمكن للّغة أن تفصح عنه، شيءٍ يستحيل اكتناهُه، في نهاية المطاف. وهكذا فعندما يتعارف كالوجيرو ودُون فابريتسيو، فالمرشّح لأن يكون والد العروس، يرى في

الأمير، بفظاظة ولكن ببصيرة نافدة، «زخمًا معينًا ذا ميل نحو التجريد، واستعدادًا للسعي إلى شكل جوّاني للحياة لا الشكل الذي يستطيع انتزاعه من الآخرين. ولقد ترك هذا الزخم المجرّد أثره على دُون كاليجيري.» (128 TH). تتوافر للقارئ عدّة منافذ بصريّة هنا: إلى الاكتفاء الذاتي الاستثنائي للأمير، وتحفّظه، وتطلّبه الكبير، والأهمّ من ذلك كلّه، حيويّته غير المنقوصة، وإن يكن قد هزم في نهاية المطاف. إلى ذلك يبلغنا لامبيدوزا طبعًا أنّ كالوجيرو قد أُعجب أيّما إعجاب بتلك الحيويّة. وطالما أنّ الغرض من كلّ هذا المقطع هو الإيحاء بـ «الحيويّة التجريديّة» لدُون فابريتسيو، وباطنيّته المراوغة، فلن نستطيع، تعريفًا، الحصول على الكثير من المعلومات عن الأمير أو الاقتراب كثيرًا منه. وما يعظّم الأثر المتأخّر لهذا المقطع هو أنّه محاط بتوصيفات عديدة عن الفناء والانهيار، وما من واحدة منها تؤثّر في نزاهة الأمير، أو تمسّها بأيّ أذى، مع أنّه رجل قد حان أجله. وهكذا يستطيع لامبيدوزا أن يقول الفناء والبطولة المفوّتة، دون أن يحدّد الطبيعة الدقيقة لهذا وتلك، على الرّغم من أنّ الأمير عرضة لصروف الزمن المحدّدة ذاتها ولتاريخ هزيمة عموميّ الرقعة (لأنّه معلوم على نطاق واسع).

ما من شيء من هذا أمكنه أن ينوجد في الفيلم ولو في حدّه الأدنى. فأداء بُرت لانكستر لامع، بأيّ مقياس، وهو نموذج رائع لحِرفة ممثّل السينما. وعندما عُرِض الفيلم في العام ١٩٨٣، كتبتْ پولين كايل تقريظًا إيجابيًّا له في مجلّة «ذي نيو يوركر»، وبذلت كلّ الجهود اللازمة للتأكيد على الإنجاز الذي حقّقه

ڤيسكونتي في وصف الأرستقراطيّة من الداخل، لأوّل مرّة في حدود علمها. وخصّت لانكستر بمديح مميّز، فشدّدت على أنّه الذي سيطر على مركز الوعي في الفيلم. «لن نستطيع أن نكون أقرب إليه حتى لو كنّا داخل جلده، والحقيقة أنّنا كنّا داخل جلده بمعنى من المعاني. نرى ما يرى، نشعر بما يشعر؛ ونفقَه ما في ذهنه»[١]. أعتقد أنّنا نستطيع أن نستشعر حماسها لأداء لانكستر الرفيع جدًّا دون أن نقبل كلّ ما قالته على الإطلاق. الفيلم موجود جماليًّا بفضل الرواية، ولكنّه لا يعبّر، **ولا يمكنه** أن يعبّر، عن مداخل ومخارج الشخصيّة والظروف التي وفّرها لامپيدوزا. نستطيع بدلاً من ذلك، أن نستمتع بواقعيّة التماهي المقدّمة إلينا بواسطة فنّيّة أكثر عناية بالسطوح من نصّ لامپيدوزا. لذا، فالفيلم يشتغل لا بالولوج إلى داخل الرواية وإنّما بالخروج منها، فيمطّ، ويبالغ، ويضيف.. وأخيرًا يطغى على موضوعه الشخصي والعميق التشاؤم. ليس بالنظر إلى وجه لانكستر المتعَب خلال الحفل الراقص، ندرك عذابه البطولي، وإنّما بانتقال الكاميرا أيضًا من وجهه إلى صورة مكبّرة لآنجيليكا الضاجّة بالإغراء، ولننتقل من منظر آنجيليكا إلى المشهد المدهش لما يسمّيه السيناريو «استعراض [ذوات] الشعور المعقوصة» حيث يبدو لانكستر شديد الإعياء يغالب إحساسًا بالغثيان، وهو يحدّق في كلّ هذه النساء يلهون مثل حشد من النمل يحتشد فوق قطعة سكّر. الحقيقة أنّ لامپيدوزا يصفهنّ على أنّهنّ «مائة من إناث القرود» ويصف الأمير

---

(١) Pauline Kael, *State of the Art* (New York: Dutton, 1985), 52.

بأنّه «حارسٌ في حديقة حيوانات» (الفهد، ٢٠٥).

الأمر ذاته ينطبق على ضحكة آنجيليكا، المضخّمة، العالية، والطويلة جدًّا، عندما تحضر أوّل عشاء لها في دونافوغاتا وقد حلّت ضيفة على آل سالينا: وهذا ما يُخرج الفيلم من عالم الأمير الشخصي والمجرّد إلى حقل آخر مختلف كلّيًّا. ثمّة ما يقارب كره النساء في تلك المشاهد أزعجني أيّما إزعاج. ويضيف ڤيسكونتي أيضًا لقاءً بين لانكستر وإحدى الخادمات على الطريق إلى دونافوغاتا ليس موجودًا في الرواية على الإطلاق؛ أضف إلى كلّ ذلك أنّه يزوّق الديكور الداخلي لمغامرة فابروتسيو الليليّة إلى باليرمو لزيارة ماريانينا، المومس التي يعاشرها بين حين وآخر.

يستخدم ڤيسكونتي السينما ليضيف إلى رواية لامپيدوزا ما يشبه اللحن السينمائي المُساير من عنديات پروست، وهو من انشغالات نهاية القرن بالوفرة الزائدة، والترف واللذّة المفرطة لدى الطبقات ذوات الامتياز التي لا تأبه لثمن الأشياء أو لمتى ينفد ما لديها من مال. تركّز رواية لامپيدوزا عن الأمير وأسرته على الفقر الذي دهم ذاك البيت الأرستقراطي وقد كان عاتيًا ذات يوم. فتانكريدي مفلسٌ عمليًّا، وعندما يأتي الأب پيروني لتذكير الأمير بأنّ كونشيتا مغرمة بتانكريدي، يصرف الأمير الفكرة لأنّ ابن أخيه سوف يحتاج من المال ما لن يتوافر لكونشيتا أبدًا. الاعتراض الذي يبديه لانكستر في الفيلم لا مقدّمات له، وهي المرّة الأولى والأخيرة في الفيلم التي يشار فيها إلى مدى حاجة آل سيلينا الماسّة للمال. ومع ذلك، يمرّ الموضوع بلمح البصر، وتوحي

الطريقة التي يؤدّي بها لانكستر الخطاب بأنّه مهتمّ بأن يعيش بالنيابة من خلال تانكريدي قدر اهتمامه بأن يوفّر له الأموال الذي هو في عظيم الحاجة إليها. أمّا في الباقي من الوقت، فينضح فيلم ڤيسكونتي بالثراء الفاحش وسموّ المقام غير المنقوص. وأمّا أتباع الأسرة فهم خدّام صامتون، وسكّان البلدة يجري تصويرهم كأتباع موجودين لتقديم الطاعة، وعندما نصل إلى مشهد الحفل الراقص، يساور المرء الانطباع بأنّ صقليّة، بعيدًا عن أن تكون المقاطعة الجنوبيّة الفقيرة، هي إلى باريس أقرب.

كما قلت سابقًا، يفتتح «فهد» ڤيسكونتي المرحلة الأخيرة من سيرته المهنيّة، فهو الأوّل في سلسلة أفلام تعنى بعالم أكبر من الحياة ومُصاب بانحطاط مميت، بلا أمل في شفاء في آن معًا. تلك هي الحقبة التي كان فيها ڤيسكونتي منغمسًا فيها عميقًا في الإخراج الأوپرالي، وهي مسرحيّات رهيبة وميلودراميّة ـ بالقدر الذي يحقّ لنا أن نفرض عليها ترسيمة لاحقة ـ مثل «من أسف أنّها عاهرة». ثمّة بعض من هذا الانزلاق نحو التدمير والانحطاط المقزّز في «الفهد» الذي عني ڤيسكونتي عناية فائقة بالمحافظة عليه ضمن حدود ما هو بطولي ورائع وباذخ طبعًا. ذلك أنّ ڤيسكونتي مقيّد إلى درجة كبيرة بطبيعة رواية لامپيدوزا ذاتها، بنبرتها النادبة غالبًا وعديمة البهجة دومًا. وفي رأي نويل ـ سميث أنّ المقصود من نهاية الفيلم أن تكون أيضًا تعليقًا ساخرًا على فشل النهضة القوميّة الإيطاليّة، ففيما يُحكَم على الثوّار الغاريبالديين بالموت (تُسمَع أصداء إطلاق رصاص في البعيد) يعقد الأمير وأسرته تحالفَهم مع الطبقة الجديدة التي سوف تضمن لهم البقاء. ويضيف

نويل ـ سميث أنّ تماهي ڤيسكونتي ذاته مع الأمير، معزولاً عن أسرته وعن صقلّيّة ـ نشاهده، في آخر لمحة عنه، يمشي وحيدًا نحو البحر ـ توازيها «لفتة إجماليّة» في أحسن الأحوال، طالما أنّ إشارة ڤيسكونتي إلى الثورة الفاشلة (أصوات الرصاص على الشريط الصوتي) تشمل الأمير المستوحد و«تضفي على الفيلم منظورًا سياسيًّا بدا كأنّه قد فقده. ولكنّه (مجرّد)... تمجيد لقضايا ثوريّة يؤمن بها ڤيسكونتي دون أن يشارك فيها»[1].

مهما حلّل المرء سياسات هذين العملين الاستثنائييْن، فالواضح، في اعتقادي، أنّ السياسة ليست هي الموضوع الفعلي: نلقى في الفيلم كما في الرواية إعادة بناء لعالم لا يستعاد، بعضه تخييل والبعض الآخر تاريخ، تهيمن عليه شخصيّة بطوليّة ذات حجم أكبر من الحياة. بعبارة أخرى، ما من واحد من العملين يمكّننا من أن نتماهى مع الفهد، ربّما لأنّ معظم القرّاء والمشاهدين هم أنفسهم أبناء آوى والضباع والخرفان الذين يتحدّث عنهم [الأمير] مع شوڤالليه، ولكن يعود ذلك أيضًا لتأثيرات البُعاد التي يفرضها الفيلم الضخم والرواية التأمّليّة الحذقة، يتواطآن كلّ بطريقته الخاصّة، على إبقاء القارئ والمُشاهِد على مسافة ذراع من العمل. في الرواية يشدّد لامپيدوزا على سلطة دُون فابريتسيو البطركيّة بما هو راعي ممتلكاته وأسرته وشيخ الأسرة المسؤول عن رفاهها وماضيها، مثلاً هو مسؤول عن تابعيه. ولأنّه، بمعنى ما، رجل حقيقي، وأحد أسلاف المؤلّف

---

(١) Nowell-Smith, *Visconti*, 116 - 17.

الذي يكتب عنهم جميعًا بكياسة وتفهّم كبيريَن، فهذا ما يشدّد على نظرته السلاليّة المتبصّرة. يوجد معادِل جزئي لهذا الشعور بالتماسك والمسؤوليّة في الفيلم، إلّا أنّه لا يصدر عن شخصيّة الأمير، الذي يستمدّ سلطته وهالته من أيّ فيلم تاريخي آخر، حسبما أعتقد. إنّ شخصيّة عظماء اللوردات والملوك والأبطال وما شاكلهم متجسّدة في ملاحم هوليوود السينمائيّة، من «علامة الصليب» إلى «كو ڤاديس» و«بن هور» و«إل سِيْد» و«الوصايا العشر». والمؤكّد أنّ بُرت لانكستر يحمل كلّ هذا الماضي معه. والمثير للانتباه أنّ ڤيسكونتي أراد في البدء أن يمثّل لورنس أوليڤييه هذا الدور، ثم مارلون براندو، قبل أن يستقرّ نهائيًّا على لانكستر، النجم والممثّل الذي ترعاه شركة «فوكس للقرن العشرين». لا، أنّ سلطة الأمير مستمدّة من العالم الذي نقله ڤيسكونتي إلى الشاشة، وهو عالم ألّفه هو بصفته مُخرِج الفيلم. من حيث النوعيّة، يشكّل عالم ڤيسكونتي هذا منوّعًا من منوّعات عالم أسرة لامپيدوزا، وبسبب من ذوقه وإخلاصه النيّق لإيطاليا القرن التاسع عشر، وذكائه السينمائي المتفوّق، لم تكن الحصيلة فيلمًا هوليووديًّا على الإطلاق وإنّما عمل لأحد فنّاني الأسلوب المتأخّر المَدين في فنّه لعناصر من ڤاغنر وپروست ولامپيدوزا نفسه طبعًا.

كلّ هذا لا يتماشى بسهولة مع الأشكال الاستهلاكيّة الجماهيريّة التي يعمل بها كلّ من ڤيسكونتي ولامپيدوزا. والمقارنة مع آدورنو، بل حتى مع شتراوس هنا، ساطعة، طالما أنّ كليهما عمل في أنواع فنّيّة أكثر تخصّصًا ومقاومة: البحث الفلسفي

والموسيقي الكلاسيكيّة. ومع ذلك، ففي حالة الأربعة يساور المرء شعور لا بشيء من الإسراف، أي الرغبة في المضيّ إلى النهاية نحو التهوّر، أو بنقضٍ متعجرف لما هو متعارف عليه أو ميسّر، وإنّما بتعاقد عظيم المغامرة، ولكنّه خصامي مع أنظمة الاستبداد، ليس أقلّها شأنًا سلطة المؤلّف المهيب، الذي يبدو أنّ صفته الباطنيّة تكمن في عدم خضوعه لأيّ نظام من أنظمة التصنيف. وكلّ واحد من الشخصيّات التي تعرّضت لها هنا يجعل من التأخّر أو التفارق مع العصر، مثلما يجعل من شيخوخته الهشّة، منبرًا لأنماط بديلة من الذاتيّة غير خاضعة لأيّ نظام مرصوص، فيما يتمتّع كلّ واحد من هؤلاء الأربعة ـ مثله مثل بيتهوڤن المتأخّر ـ بعُمر كامل من الأعداد والمجهود التقنييَن. آدورنو، شتراوس، لامپيدوزا وڤيسكونتي ـ مثلهم مثل غلين غولد وجان جينيه ـ يخوضون المباراة الفاصلة مع كبريات قواعد الشموليّة للثقافة الغربيّة والترويج الثقافي في القرن العشرين: صناعة الموسيقى، والنشر، والسينما، والصحافة. والصعوبة الوحيدة هنا هي العثور في أعمالهم على الحَرَج، مع أنّهم خجولون بطريقة مروّعة وتقنيّون متفوّقون. فكأنّهم، وقد اجتازوا من العمر أطوله، يرفضون هناءته أو نضجه المفترضيَن، أو ما فيه من ودّ أو من حظوة عند الرسميين. ومع ذلك، لم ينكر أيّ منهم الفنائيّة ولا تَهرّب منها، وإنّما ظلّ يعود إليها بما هي ثيمة الموت الذي ينسف استخداماتهم للّغة والجماليّات، ويسمو بها سموًّا عجيبًا.

الفصل السادس

العازفُ المُعجِز مثقّفًا

قليلة هي الشخصيّات في تاريخ الموسيقى، وأقلّ منها حفنة صغيرة من العازفين، نالت خارج عالم الموسيقى سمعة غنيّة ومتعدّدة الأوجه، كالتي لعازف البيانو الكندي والمؤلّف والمثقّف غلين غولد، الذي توفي جرّاء جلطة دماغيّة في الخمسين من عمره العام ١٩٨٢. ولعلّ لضآلة العدد صلة بفجوة نامية بين عالم الموسيقى الكلاسيكيّة (باستثناء الموسيقى التجاريّة، طبعًا) والبيئة الثقافيّة الأعرض، وهي فجوة أوسع، مثلاً، من العلاقات الوثيقة نسبيًّا التي تربط عالم الأدب بعوالم الفنون التشكيليّة والأفلام والتصوير الفوتوغرافي والرقص. فالأديب أو المثقّف بشكل عام، في أيّامنا هذه، قليل المعرفة العمليّة بالموسيقى بما هي فنّ،

وتكاد تجربته أن تكون معدومة في العزف على آلة من الآلات الموسيقيّة، أو دراسته للسولفيج أو النظريّة الموسيقيّة. وهو، باستثناء شرائه الأسطوانات أو تجميع بعض الأسماء مثل كارايان ولاكالاس، لا تتوافر لديه ثقافة موسيقيّة مستدامة عمليًّا، أتعلّق ذلك بقدرته على الربط بين الأداء والتفسير والأسلوب، أو التعرّف على الفارق بين المميّزات الهارمونيّة والإيقاعيّة لموزار وبِرغ ومسّييان[١] ـ في التجربة الموسيقيّة العمليّة. ولعلّ هذه الفجوة تعود لعدّة عوامل، بما فيها تناقص حضور مادّة الموسيقى في برامج التعليم الليبرالي، وتراجع العزف بما هو هواية (كانت دروس البيانو أو الكمان سابقًا جزءًا روتينيًّا من تنشئة الشابّ) وصعوبة الوصول إلى عالم الموسيقى المعاصرة. نظرًا لكلّ هذا، إذًا، تخطر في البال أسماء قليلة تلقى شعبيّة واسعة: بيتهوفن، طبعًا؛ وموزار؛ (خصوصًا بسبب [مهرجان] سالزبُرغ و[فيلم] «آماديوس»)؛ وروبنشتاين[٢] (جزئيًّا بسبب الفيلم وجزئيًّا بسبب يديه وشَعره)؛ وليسزت وپاغانيني؛ وڤاغنر بالطبع؛ ومن المعاصرين پيار بوليز وليونارد برنشتاين[٣]. وقد يوجد عدد آخر،

---

(١) **أوليڤييه ميسيّيان** (١٩٠٨ ـ ١٩٩٢) مؤلّف موسيقي وعازف أرغن فرنسي. تأثّر بالموسيقى اليابانيّة وبإيقاعات الموسيقى الأندونيسيّة وطوّر في الموسيقى التسلسليّة.

(٢) **آرثر روبنشتاين** (١٨٨٧ ـ ١٩٨٢) عازف بيانو أميركي. من أبرز عازفي البيانو في القرن العشرين. اشتهر بعزف الموسيقى الكلاسيكيّة وأعمال فريدريك شوپان خصوصًا.

(٣) **بيير بوليز** (١٩٥٢) مؤلّف موسيقي وعازف بيانو فرنسي. اكتشف تقنيّة التسلسليّة عن طريق ميسيّيان، ودفع نحو المزيد من التجريد والاختبار في التأليف =

مثل ثلاثة مغنّين من فئة التينور وهي الأكثر ارتباطًا بالأوبرا والإعلان، ناهيك عن شخصيّات موسيقيّة لامعة ومركزيّة في حياتنا ـ أمثال إليوت كارتر، ودانييل بارنباوم، وموريتسيو پوللنين، وهاريصون برتوسل، وجيورجي ليجيتي وأوليڤر كنوسن ـ يجري تداول أسمائهم بما هم الشواذ الذي يثبت القاعدة أكثر ممّا هم في صميم الحياة الثقافيّة، حيث يليق بموسيقيين أمثالهم أن يحتلّوا مكانهم.

اللافت في غولد أنّه استحوذ على المخيّلة العموميّة ولا يزال لأكثر من عقدين بعد وفاته. هو موضوع فيلم ذكيّ، مثلاً، وحضر مرارًا في دراسات كما في روايات بطرائق غير مألوفة إطلاقًا: في «صقر» لجوي وليامز، مثلاً، وفي «الخاسر» لطوماس برنهاردت. ولا تزال الأسطوانات وأشرطة الڤيديو تصدر له أو عنه وتلقى الرواج التجاري. وقد وضعتْ مجلّة «غراموفون» أوّل تسجيل لـ «منوّعات غولدبرغ»[1] على لائحة أوّل عشرة تسجيلات خلال

الموسيقي. قاد الأوركسترا في أنحاء مختلفة من أوروبا وأميركا. ومُنح «جائزة غلين غولد» تقديرًا لنتاجه العام ٢٠٠٢.

ليونارد برنشتاين (١٩١٨ ـ ١٩٩٠) مؤلّف وقائد أوركسترا وعازف بيانو أميركي نال شهرة عالميّة لعزفه وقيادة الأوركسترا، وأعماله، ومنها المغناة الموسيقيّة West Side Story (قصّة الضاحية الغربيّة) عن عصابات الشباب في نيويورك، التي ما لبثت أن نقلت إلى الشاشة.

(١) فوجئ موظفو شركة «كولومبيا» للأسطوانات وقد عَرَضوا على عازف البيانو الكندي الشابّ تسجيل أسطوانة من عزفه أنّه اختار عملاً مغمورًا ومعقّدًا مثل «**تنويعات غولدبرغ**»؛ لكن غولد أصرّ على خياره فكان له ما أراد. ظهر في العاشر من حزيران / يونيو ١٩٥٥ في استوديو أسطوانات شركة «كولومبيا» بنيويورك مرتديًا كنزة ومعطفًا شتويًّا وكفوفًا ولفحة وقبّعة بالرّغم من المناخ الحارّ الخانق.

القرن [العشرين]. إلى ذلك صدر عنه كعازف بيانو ومؤلّف ومنظّر عددٌ متواصل من السِّيَر والدراسات والتحليلات حظيتْ باهتمام لافت في الإعلام الواسع الانتشار بالمقارنة مع الإعلام المتخصّص. وغولد بالنسبة للعديد من الناس أكثر تمثيلاً لباخ من شخصيّات استثنائيّة أمثال كازاليس، وشوايتزر، ولاندوفسكا، وكارل ريشتر، وتون كوپمان. فيجدر بنا استكشاف صلة غولد بباخ، ومحاولة اكتناه كيف أنّ ارتباطه مدى حياة بأكملها بعبقري الطِباق العظيم يؤسّس مدى جماليًّا فريدًا وشديدَ الطواعية ابتدعه غولد بنفسه بما هو المثقّف والعازف المعجِز.

على أنّي لست أريد في هذه التأمّلات أن أشذّ عن التركيز على أنّ غولد كان أوّلاً وخصوصًا قادرًا دومًا على بثّ درجة عالية

= وحمل معه كرسيّه القصير القوائم ومختارات من الأدوية وزجاجتين من المياه الطبيعيّة وكثرة من المناشف. كان يحتاج للمناشف، لأنّه كان يغمس يديه ومرفقيه في الماء الحارّة لعشرين دقيقة قبل العزف وقد أصرّ على أن يحافظ الستوديو على حرارة معيّنة لا تتبدّل طوال أسبوع التسجيل. وقد فوجئ المدعوون لحضور جلسات التسجيل في الستوديو بشارع ٣٠ بنيويورك بمن يسمّونه «المجنون المعجِز» يستخرج من البيانو الكبير أصواتًا لم تكن معروفة من قبل.

«**تنويعات غولدبرغ**» مقطوعات للعزف على الهارپسيكورد تتكوّن من أغنية واحدة وثلاثين تنويعًا. نُشرت لأوّل مرّة سنة ١٧٤١. وتعتبر من أبرز الأمثلة عن الشكل التنويعي في الموسيقى. ألّف باخ «التنويعات» بما هي «تمارين لعاشقي الموسيقى» بحسب تعبيره، بناء على طلب أحد النبلاء المريض والمصاب بالأرق فطلب من باخ تأليف قطع موسيقيّة ليعزفها له عازفه الشخصي غولدبرغ في ليالي الأرق. وأبرز خصائصها دقّة هندسيّة حيث أصغر تفصيل يخضع للبنية الشاملة للعمل.

قال غولد عن «التنويعات» «باختصار، هذه موسيقى لا تتقيّد بنهاية ولا ببداية، ليس لها ذورة حقيقيّة ولا انفراج حقيقي، موسيقى، مثلها مثل عشّاق بودلير، يحطّون خفافًا على جناح الريح العاصية».

جدًّا من المتعة، ليس فقط في عزفه وشخصيّته وإنّما أيضًا في نمط النشاط الثقافي الذي بدا أنّ حياته وأعماله قادرة على استثارته بلا هوادة. وكما سوف نرى، يعود ذلك إلى عبقريّته الفريدة في العزف، التي سأحاول بيانها، من جهة، وإلى آثار تلك المهارة، من جهة أخرى. وخلافًا للشَعْوذة الرقميّة لمعظم المنتمين الآخرين إلى فئة العازفين، لم تكن عبقريّة غولد مصمَّمة فقط لإمتاع المستمِع، وبالتالي تغريبه، توجّهت أيضًا لاجتذاب الجمهور بواسطة الاستفزاز ونقل توقّعاته من موضع إلى آخر وابتداع أنماط جديدة من التفكير مبنيّة بالدرجة الأولى على قراءته لموسيقى باخ. وإنّي أستعير هنا عبارة «أنماط جديدة من التفكير» من التأمّل الرزين لماينارد صولومون[١] في ما افتتحه بيتهوڤن في تأليفه السيمفونيّة التاسعة، أي عدم الاكتفاء بالبحث عن نظام وإنّما البحث عن أنماط جديدة من الاكتناه، بل عن منظومة أسطوريّة جديدة، بحسب المعنى الذي يعطيه نورثروب فراي للمفردة[٢].

وقد تميّز غولد بما هو ظاهرة من ظواهر القرن العشرين المتأخّر ـ بدأتْ سنواتُ نشاطه، بما فيها الفترة التي غادر فيها الحفلات الموسيقيّة العام ١٩٦٤، في منتصف الخمسينيّات وانتهت بوفاته العام ١٩٨٢ ـ في أنّه ابتكر بمفرده تقريبًا مضمونًا

---

(١) **ماينارد صولومون** (١٩٣٠) Vanguard Records (مؤسّس «أسطوانات الطليعة») ومنتج موسيقي وناقد أميركي.

(٢) **نورثورب فراي** (١٩١٢ ـ ١٩٩١) منظّر أدبي وناقد كندي. في دراسته «تشريح النقد» (١٩٥٧) يربط بين النمط الأسطوري في الأدب وبين النزعة الخلاصيّة، التي تتخيّل جنّة ما والتحقّق النهائي لرغبات البشر.

فكريًّا متحدّيًا ومركّبًا حقًّا لنشاطات العازف المعجِز، وهو ما أسميته أنماطًا جديدة من الاكتناه، وأظنّه ظلّ ذلك العازف المعجِز طوال حياته الناضجة. على أنّي لست أعتقد أنّه يتعيّن علينا أن نعرف كلّ هذا عن سعي غولد لكي نستمتع به كما لا يزال يستمتع به العديد من الناس. ومع ذلك، فبقدر ما يُجيد المرء اكتناه الطبيعة العامّة لإنجازه الشامل ولرسالته، بما هو بالجملة رسالة عازف مثقّف من طراز فريد، بذاك القدر يبدو ذلك الإنجاز مثيرًا في غناه.

لنتذكّر أنّ العازف المُعجِز يظهر في الحياة الموسيقيّة الأوروبيّة، بما هو قوّة قائمة بذاتها بعد السِيَر المهنيّة النموذجيّة لليسزت وباغانيني، وكنتيجة لهما، وكلاهما مؤلّف موسيقي وعازف آلات شيطانيّ المهارة، لعب دورًا بارزًا في المخيّلة الثقافيّة لمنتصف القرن التاسع عشر. وقد سبقهما وعاصرهما أو خلفهما عازفون كبارٌ مبرّزون هم أيضًا ـ أمثال موزار وشوپان وشومان وحتى برامز ـ كان عزفهم دومًا ثانويًّا قياسًا لشهرتهم كموسيقيين. كان ليسزت أعظم شخصيّات زمانه، لكنّه عُرف أساسًا بما هو شخصيّة مثيرة للإعجاب والدهشة، حتى لا نقول إنّه شخصيّة آسرة، على مسرح العزف، يتطلّع إليه، ويعجَب به، جمهورٌ متعبّد، بل ذاهل أحيانًا. ومهما يكن، فالعازف المعجِز هو من إنتاج البرجوازيّة وفضاءات الأداء العلمانيّة والمدنيّة المستقلّة والجديدة (الصالات المخصّصة للحفلات الموسيقيّة وحفلات العزف المنفرد، والحدائق العامّة، وقصور الفنّ المعدّة خصّيصًا لاستقبال العازف الظاهر حديثًا، لا المؤلّف الموسيقي)

وقد حلّت محلّ الكنائس، والبلاطات، والقصور والملكيّات الخاصّة التي حضنتْ ذات مرّة موزار وهايدن وباخ، وبيتهوفن في سنواته الأولى. ما افتتحه ليسزت هو فكرة المؤدّي كمصدر إعجاب مميّز لدى جمهور من الطبقة الوسطى يدفع المال ليحضر حفلاته.

والقسم الأكبر من هذا التاريخ متضمّن في تجميع ساحر للدراسات عن تاريخ البيانو وعازفيه بعنوان «أدوار البيانو» حرّره جيمس پاراكيلاس. وكما كتبتُ في مكان آخر، فإنّ قاعة الحفلات الموسيقيّة الحديثة التي نرتادها للاستماع إلى معجِزين في المهارة التقنيّة هو في حقيقته شَبَه هاوية، إنّه مكانٌ خطير ومثير عند حافّة منحدر، حيث العازف غير المؤلِّف يستقبله جمهورٌ يحضر المناسبة كحالة استثنائيّة، كما أسميتها، أي كحالة لا هي بالعاديّة ولا هي قابلة للتكرار، بل هي مغامرة خطيرة مليئة بالاحتمالات الكارثيّة والمجازَفة الدائمة وإن تكن تجري في مكان محصور. في الوقت ذاته، ما إن يحلّ منتصف القرن العشرين حتى تكون تجربةُ الحفلة الموسيقيّة قد صُقِلتْ وتخصّصت لتصير تغريبًا عميقًا عن الحياة العاديّة، منقطعة عن نشاط العزف على آلة للمتعة والرضى الشخصيين، ومرتبطة كلّيًّا بعالم قد تطهّر من عازفين منافسين آخرين، وبائعي بطاقات، ووكلاء، ومساعدين، وإمپريساريوات، ليصير أكثر ارتباطًا بالموظّفين التنفيذيين لشركات التسجيل والإعلام. وقد كان غولد نتاج ذلك العالم وردّ الفعل عليه في آن معًا. ولكنّه لم يكن ليبلغ هذه الدرجة من الشهرة لولا خدمات «أسطوانات كولومبيا» وشركة «ستاينواي» للبيانو التي

وضعتْ بتصرّفه في لحظات حرجة من سيرته المهنيّة، حتى لا نتحدّث عن شركة الكهرباء، ومديري قاعات الحفلات الموسيقيّة، والمنتجين ومهندسي التسجيل الأكفّاء، والشبكات الطبِّيّة التي تعامل معها طوال حياته البالغة. ولكن كانت له موهبة جبّارة تشتغل على نحو لامع في تلك البيئة وتتحرّك فيما يتعدّاها في آن معًا.

لا داعِ لتكرار الصفات التي جعلت من غولد ذلك الهامشي الاستثنائي الذي كانه: الكرسي المنخفض [أمام البيانو]، الدمدمة، حركات الجسد، والتكشيرة والسلوك غير اللائقين اللذين يمارسهما خلال العزف، والتجاوزات الكبيرة التي يسمح لنفسه بها في عزفه لمؤلّفين أمثال موزار، وقد كان يكرهه، وبالتأكيد اختياره الغريب لبرنامج العزف الذي يتضمّن باخ، وقد احتكره لنفسه، إلى جانب مؤلّفين ـ أمثال بيزيه، وڤاغنر، وسيبيليوس[1]، وڤيبرن وريتشارد شتراوس لم يكونوا معروفين لاستخدامهم البيانو بما هو آلتهم الموسيقيّة الأثيرة. ولكن لا مهرب من حقيقة أنّه إذ سجّل غولد لـ «تنويعات غولدبرغ»، بلغ حقبة جدِيدة في تاريخ العزف المعجِز: رفع السيطرة الكاملة على العزف أمام جمهور إلى مستوى من الرقيّ، بل قُل إنّه سلك مسلكًا فرعيًّا، أو انعطف انعطافة من نوع غير مسبوق. وما جعل

(١) **جورج بيزيه** (١٨٣٨ ـ ١٨٧٥) مؤلّف موسيقي فرنسي من العصر الرومنطيقي. اشتهر بعمله الأخير، أوبرا «كارمن». **جان سيبيليوس** (١٨٦٥ ـ ١٩٥٧) مؤلّف موسيقي فنلندي في المرحلة الرومنطيقيّة المتأخّرة. له سبعة أعمال سيمفونيّة وأعمال للكمان.

حضوره أكثر نفورًا بحيث بدا حدثًا مميّزًا لا سابق له في تاريخ الموسيقى (قد يرد بوزوني إلى الذهن، ولكن ما إن يشاهد المرء غولد أو يسمعه، حتى يصرف النظر، محقًّا، عن المقارنة مع المفكّر وعازف البيانو الإيطالي ـ الألماني) أنّه لم يكن ينتمي إلى سلالة من المعلّمين أو إلى أيّ من المدارس الوطنيّة بعينها (كانتماء بيرد وسيولينك وغيبون مثلاً)، ويعزف برنامجًا لم يخطر ببال أحد من قبل أنّه يشكّل مادّة لبرنامج عزف على البيانو. أضف إلى هذا كلّه أسلوب غولد السريع، المتوتّر الإيقاع، والمستفزّ في أدائه المقطوعات المشهورة، وتعلّقه الصميم بشكلَي «الفيوغ» و«الشاكونيه»[1] اللذيَن يتجسدان في «آريا السراباند»[2] وبالثلاثين من «تنويعات غولدبرغ». هكذا تلقى انطلاقة لموهبة مفاجأة كلّيًّا تعتدي على جمهور بارد ومستكين، جرى تدريبه على ممارسة الاستلقاء ومجرّد انتظار أن تُقدّم له وجبةٌ مسائيّة سريعة في خدمة العشاء في مطعم جيّد. إنّ عددًا من الألحان من تسجيل غولد العام ١٩٥٧ للكونشرتو الثالث لبيتهوفن بقيادة

---

(١) **الفيوغ (سجال)**، تقنيّة تأليف طباقيّة، تقوم على صوتين أو أكثر، تُفتتَح بموضوع أو ثيمة بصوت واحد (قرار) يحاوره صوت ثان (جواب)، مع تغيير طفيف في الموضوع، ثم تنضمّ أصوات أخرى واحدًا بعد آخر. كان الفيوغ عنصرًا هامًّا في الفترة الباروكيّة وقد بلغ ذورته في أعمال جون سيباستيان باخ في منتصف القرن الثامن عشر. استمرّ مؤلّفون آخرون في كتابة الفيوغ. أبرزهم موزار وبيتهوفن.
الشاكوني، رقصة إسبانيّة شائعة منذ القرن السابع عشر تستخدم في الموسيقى الكلاسيكيّة كسلسلة تنويعات على تصميم مختصر من الصوت الجهير. أكثرَ باخ من استخدامها.

(٢) **السارابائد**، رقصة بطيئة عادة ما تكون ضمن المتواليات الباروكيّة، وقد تكون من أصل جنوب أميركيّ نقلت إلى إسبانيا في القرن السادس عشر.

كارايان[١]، أو مشهدًا أو اثنين من عزفه لـ «الفيوغ» على الڤيديو، تقول لنا فورًا بأنّ ثمّة من يحاول هنا شيئًا يتعدّى العزف المعجِز لكونشرتو. إلى ذلك لا بدّ من القول إنّ قدرات غولد الأساسيّة على العزف على البيانو، كانت رائعة حتمًا، والمؤكّد أنّها تضاهي قدرات هوروڤتس[٢]، الذي يبدو أنّه عازف البيانو الوحيد الذي يسلّم غولد له بأنّه منافسه، وإن يكن قد بولغ في قدراته. أمّا حين يتعلّق الأمر بسرعة الأداء، ووضوحه، فإنّنا في حضرة موهبة استثنائيّة لأداء الأثلاث المزدوجة، والدواوين، والأسداس، والمتواليات اللونيّة[٣] في تدرّج نغمي منحوت بنوع بديع، يجعل العزف على البيانو يصدر الأصوات ذاتها التي يصدرها الهارپسيكورد[٤]. فهي القوّة الفريدة لشفافيّة السطر المطلقة في التقميش الطباقي؛ وهي القدرة التي لا مثيل لها على القراءة اللَمْحيّة والحفظ عن ظهر قلب، وعزف نصوص

---

(١) **هربرت ڤون كارايان** (١٩٠٨ ـ ١٩٨٩) قائد أوركسترا نمساوي يعتبر من أبرز قادة الأوركسترا في القرن العشرين. زاد من شهرته أنّه سجّل عددًا كبيرًا من المقطوعات التي قادها على أسطوانات انتشرت على نطاق واسع جدًّا.

(٢) **ڤلاديمير هوروڤتس** (١٩٠٣ ـ ١٩٨٩) عازف بيانو كلاسيكي روسي، يعتبر من أعظم عازفي البيانو في كلّ العصور.

(٣) الأثلاث المزدوجة **double thirds** والأسداس **sixths** تقنيّتان للعزف على البيانو باليدَين صعودًا أو نزولاً على السلّم الموسيقي **scale**؛ الدواوين octaves **الديوان**، تُكتب السلالم الموسيقيّة عادة بواسطة ثماني نوطات، والفسحة بين النوطة الأولى والنوطة الأخيرة هي **الديوان**؛ المتواليات اللونيّة (الصبغيّة) **chromatic sequences** هي المتواليات التي تخرج على السلّم ثنائي الدرجة المعتمد diatonic.

(٤) **الهاربسيكورد**، آلة موسيقيّة يُعزف عليها بواسطة لوحة مفاتيح استخدمت بكثرة خلال حقبتَي النهضة والباروك، وحلّ محلّها البيانو منذ أواخر القرن الثامن عشر.

موسيقيّة معاصرة ومعقّدة، أو نصوص أوركستراليّة كلاسيكيّة، أو مقطوعات أوپراليّة على البيانو (أنظر مثلاً أداءه لأوپرات شتراوس بما فيها المقاطع الصوتيّة) ما جعل قامة غولد تنتصب شاهقة جدًّا، وتضاهي، على المستوى التقني، فنّانين أمثال مايكل أنجلي وهوروڤتس وبارنباوم وپوليني وأرجيريش. فتستطيع سماع غولد وتستمتع بالمتع ذاتها التي يوفّرها العازف المعجِز التقليدي أو الحديث، مع أنّي أعتقد أنّه أضاف دومًا شيئًا جديدًا حوّله إلى عازف استثنائي بلا منازع.

لست أريد أن أستعيد العديد من الروايات أو التحليلات الشيّقة عن عزف غولد هنا. ثمّة رواية منقّحة لدراسة جفري پايزانط الرائدة، مثلاً؛ ورواية لپيتر أوستوالد التحليلنفسانيّة الحسّاسة عن المكوّن السادو ـ مازوشي في أداء غولد كما في حياته العاطفيّة؛ وبالإضافة إلى هذه وتلك، دراسة فلسفيّة وثقافيّة متكاملة لكيڤن بازانا بعنوان «غلين غولد: العازف داخل العمل الموسيقي». إلى هذه كلّها تُضاف سيرةُ أوتّو فريدريتش الممتازة، تعالِج على نحو متأنٍّ وذكيّ ومخلص ممارسة غولد بما هو أكثر من مجرّد عازفٍ مُعجِز. على أنّ ما سوف أطرحه هو رواية لعمل غولد تضعه في تقليد نقديّ فكريّ معيّن، حيث تسعى عمليّات إعادة الصياغة والطرح الواعية جدًّا للعزف المعُجِز، التي يمارسها، إلى خلاصات لا يسعى إليها عادة العازفون الموسيقيّون وإنّما المثقّفون الذين يعبّرون بواسطة اللغة وحدها. أعني بذلك أنّه في مجمل نتاج غولد ـ ولا يجوز أن ننسى أنّه كتب كثيرًا وأنتج برامج وثائقيّة على الراديو، وأخرج تسجيلات ڤيديو لأعماله

بنفسه ـ يقدّم نموذجًا للعازف المُعجِز الذي يتجاوز عمدًا الحدود الضيّقة للعزف والأداء نحو مجال حواري، حيث الأداء والعرض يقدّمان محاجّة عن التحرّر والنقد الفكريين جدّ مؤثّرة ومتعارضة جذريًّا مع جماليّات العزف، كما يفهمها ويرتضيها جمهورٌ حفلات العزف الحديث.

أبانت دراسات آدورنو عن تقهقر السماع، على نحو واف، مدى إفقار تلك الظروف، إلّا أنّه قد شرّح نوع السباق والسيطرة المرتبطين بممارسة العزف المعاصر مع أسطورة العازف المعجِز. يعثر آدورنو على هذا الُمعجِز متجسّدًا في شخص توسكانيني، ويحاجج أنّه قائد أوركسترا خلقته الشركات الحديثة لتختصر به الحفلةَ الموسيقيّة وتتحكّم بها وتختزلها إلى صوت يستحوذ على المستمع رغمًا عن إرادته. أستشهدُ بهذا المقتطف القصير من «سيادة المايسترو» المنشور في كتابه K lansfiguren «أشكال صوتيّة»:

«خلْف طريقته [توسكانيني] الواثقة في العزف يكمن قلقه من أن يفلت منه التحكّم ولو لثانية واحدة، فيملّ المستمِع العرضَ ويغادر. هذا نموذجٌ ممأسسٌ لكِشك بيَع التذاكر المنفصل عن الناس، يخطئ في أن يرى في نفسه طاقة لا هوادة فيها على إلهام الجمهور. وهذا ما يعرقل أيّة جدليّة بين الأجزاء والكلّ التي تشتغل في الموسيقى العظيمة والتي تنفّذ في أعمال العزف العظيمة. بدلاً من ذلك، نلقى منذ البداية تصوّرًا مجرّدًا عن الكلِّيّة، يكاد يشبه تصميمًا أوّليًّا للوحة زيتيّة، يُعاد رسمها من ثم

بواسطة كتلة أصوات تطغى روعتُها الحسِّيّة على آذان المستمعين بحيث تتجرّد التفاصيل من نوازعها المخصوصة. إنّ موسيقانيّة توسكانيني[١]، بمعنى ما، بصريّة ومعاديّة للزمن. ويتزيّن شكلُ الكلِّيّة المجرّدة بحوافز منعزلة وتصوغها في خدمة نوعٍ من السماع المتذرّر وثيق الارتباط بـ «الصناعة الثقافيّة»[٢].

كان هجران غولد لقاعة العزف في العام ١٩٦٤، وهو في ذروة عطائه، كما صرّح في غير مناسبة، تعبيرًا عن طريقته في الهرب تحديدًا من نوع الاصطناعيّة والتشويه اللذين يصفهما آدورنو بهذا القدر من القَطْع والسخرية. في أفضل الأحوال، يبثّ أسلوب غولد في العزف النقيضَ من الموسيقانيّة المتذرّرة والمشرّحة التي ينسبها آدورنو، ولو بشيء من العسف، إلى توسكانيني، علمًا أنّ عزفه مقطوعات لڤيردي وبيتهوڤن كان له الوضوح والترابط السلِس اللذان ميّزا أداء غولد لمعزوفات باخ.

---

(١) **آرتورو توسكانيني** (١٨٦٧ ـ ١٩٥٧) قائد أوركسترا إيطالي، يعتبر من أشهر قادة الأوركسترا في القرنين التاسع عشر والعشرين. عُرِف بقيادته الصارمة ونزعته الكماليّة. قاد عدّة أوركسترات شهيرة منها لاسكالا بميلانو والمتروپوليتان والفلهارمونيّة الجديدة بنيويورك.

(٢) Theodore Adorno, *Sound Figures*, trans. Robert Livingstone (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1999), 47.

الصناعة الثقافيّة، مفهوم صاغه ثيودور آدورنو وماكس هوركهايمر، في نصّ بعنوان «الصناعة الثقافيّة: التنوير بما هو استبداد معمّم» (١٩٤٤) يشبّه الثقافةَ الجماهيريّة بمصنع ينتج سلعًا ثقافيّة منمّطة (الأفلام، برامج الراديو، الإعلام واسع الانتشار، المجلّات، إلخ.) توفّر استهلاك متع سهلة وبمتناول الجميع، إلّا أنّها تسهم في توليد الاستكانة والطواعيّة عند الجمهور، وتخلق حاجات نفسانيّة مزيّفة لا يجري إشباعها إلّا بواسطة استهلاك المزيد من السلع الرأسماليّة.

في كلّ الأحوال، تفادى غولد عمدًا الآثار المشوّهة التي اعتبر أنّها نموذج لمتطلّبات الحضور على مسرح العزف، حيث على المرء أن يستحوذ على انتباه المستمعين في الطبقة الخامسة [من الصالة] ويحافظ عليه. ففرّ من المسرح كلّيًا. ولكن إلى أين فرّ؟ وإلى أين ظنّ غولد أنّه ذاهب؟ ولماذا كانت موسيقى باخ مركزيّة إلى هذا الحدّ في مساره الفكري كعازف مُعجِز؟

نستطيع البدء بالإجابة عن هذه الأسئلة بالنظر في خطاب ألقاه غولد في تشرين الثاني / نوڤمبر ١٩٦٤ أمام خرّيجي جامعة تورنتو. غلّف خطابه بتعابير النصح، بحيث يساورني الظنّ أنّ الخطاب رَسَم حقًّا ملامح مشروعه الخاصّ بما هو عازف مُعجِز. تحدّث إلى الخرّيجين الشباب عن ضرورة إدراك أنّ الموسيقى «هي نتاج البناء الاصطناعي المحض للفكر المنهجي»، ومفردة «**اصطناعي**» هنا لها دلالة إيجابيّة وليست سلبيّة، «ليست تعني الوجه الآخر من الشيء» وليست على الإطلاق «سلعة قابلة للتحليل»، الأحرى أنّها «منسوجة من خيوط النفي، بحيث إنّ ضمانتها هشّة جدًّا ضدّ فراغ النفي المحدق بها». ومضى يقول إنّنا يجب أن نُجِلّ النقض، أي أن نأخذ في الحسبان جيّدًا مدى قوّة تأثيره عندما نقارنه بالنظام، فوحده هذا الحُسبان سوف يمكّن الخرّيجين الجدد من الإفادة من «تجديد موارد الابتكار التي تعتمد عليها الأفكار الخلّاقة، لأنّ الابتكار إن هو إلّا انغماس حذر في النفي الذي يقع خارج النظام ومن موقع هو نفسه راسخ الحضور في النظام»[١].

---

(١) Page, *Gould Reader*, 4 - 5.

إذا نحن تسامحنا مع قدر من الخلط بين مجازات متنوّعة معروضة على نحو مجزوء، يمكننا فكّ ألغاز المعنى الذي يحاول غولد التعبير عنه هنا. الموسيقى نظام عقلاني مُبنْيَن [من بُنية]؛ إنّه نظام اصطناعي لأنّه من صُنع الإنسان وليس نظامًا طبيعيًّا؛ وإنّه يفرض نفسه في وجه «النفي» أو اللامعنى في كلّ ما يحيط بنا من كلّ حدب وصوب؛ والأهمّ، أنّه يعتمد على الابتكار بما يتضمّن المجازفة في تجاوز النظام إلى النفي (وهي الطريقة التي يصف بها غولد العالَمَ الواقع خارج الموسيقى) ومن ثم العودة إلى النظام كما تتمثّله الموسيقى.

ومهما حمل هذا الوصف من معانٍ إضافيّة، فلن يجاري نوع النصيحة المهنيّة المتوقّعة التي يتبرّع بها عازفون معجِزون، وهم عادة ما يستنبطون نصائح بالقسوة على النفس خلال التدريب، والإخلاص للنصّ الموسيقي، وأشياء من هذا القبيل. يحمّل غولد نفسَه مهمّةً عسيرة ومفاجئة هي مهمّة الجهر بمعتقَد قوامه السعي نحو التماسك والانتظام والابتكار عند التفكير في الموسيقى، بما هي فنّ تعبيرٍ وتفسير. وحريٌّ بنا أن نتذكّر أنّ غولد يدلي بهذه الأقوال بعد سنوات من الارتباط بنوع معيّن من الموسيقى، هي موسيقى باخ، وقد ماشاها في اتّخاذ موقف الرفض المديد والمتكرّر لما أسماه «الموسيقى الرومنطيقيّة العموديّة». ولمّا بدأ مسيرته المهنيّة الحقّة كموسيقي، كانت تلك الموسيقى المادّة التجاريّة بامتياز، والأكثر شيوعًا في برامج عزف البيانو، تتضمّن أنواعًا من الألاعيب البيانُويّة المُبَهرجة جهد غولد ليتحاشاها في معظم عروضه الموسيقيّة. أضِف إلى ذلك

كرهَه لأيّ تماسّ حميم مع مسيرة الزمن، وتقديره للمؤلّفين الذين لا ينتمون لزمانهم أمثال ريتشارد شتراوس، واهتمامه بتوليد حالة من نشوة الحرِّيّة بواسطة عروضه وخلالها، وانسحابه الكامل من الروتين العادي لحفلات العزف. . هذه كلّها أثرَتْ مشروعَ غولد العزفي المعجِز والفريد خارج خشبة المسرح، إذا جاز التعبير.

والمؤكّد أنّ العلامة الفارقة لأسلوب غولد في العزف، فيما هو يواصل إنتاجه منكفئًا كلّيًّا في استوديوهات التسجيل التي يلازمها حتى أواخر الليل، هي أنّ عزفه يبثّ أوّلاً إحساسًا بالاتّساق العقلاني والدلالة المنهجيّة؛ وثانيًا، أنّه خدمة لذلك الغرض يركّز على أداء موسيقى باخ التساوقيّة بما هي تجسيد لذلك المثال. ولا بدّ من القول إنّ التشبّث بباخ (وبالموسيقى التسلسليّة شديدة التأثّر بعقلانيّة باخ)[١]، واعتماده حجر زاوية في مسيرته المهنيّة في العزف على البيانو في منتصف الخمسينيّات من القرن العشرين، ليس بالسهولة التي نظنّ. فالحال أنّ عازفي بيانو جبابرة، أمثال ڤان كليبورن وڤلاديمير أشكينازي انقذفوا كالصواريخ إلى سماء الشهرة في الوقت ذاته، والموسيقى الباهرة التي عزفوها مستمدّة من البرنامج الرومنطيقي العادي لليسزت وشوپان ورخمانينوف. فلم يكن سهلاً على عازف بيانو كَنَدي

---

(١) **Dodeocaphony** منوّع من منوّعات **التسلسليّة** ذات الدرجات الاثنتي عشرة: تقنيّة من ابتكار آرنولد شونبرغ تقضي بعزف الاثنتي عشرة درجة من درجات السلّم اللوني بالتساوي فيما بينها في المقطوعة الموسيقيّة الواحدة، بحيث لا يجري التشديد على واحدة على حساب أخرى؛ وتتحاشى الموسيقى في هذه الحالة أيضًا أن يكون لها مفتاح أو دليل مقام.

شابّ أن يتخلّى عن كلّ هذه المادّة منذ انطلاقته، خصوصًا إذا تذكّرنا أنّ «تنويعات غولدبرغ» لم تكن موسيقى مألوفة، وأنَّ عَزْف موسيقى باخ على البيانو ذاته كان نادرًا جدًّا أيضًا ومرتبطًا إلى حدّ كبير لدى الرأي العامّ بما هو عتيق، أو بالتمارين المدرسيّة التي يأنفها طلّابُ البيانو المعاندون الذين يرون في باخ مؤلّفًا صعبًا و«جافًّا» يفرضه عليهم أساتذتُهم لغرض الانضباط لا المتعة. وقد ذهب غولد إلى أبعد من ذلك في كتابته عن باخ وعزفه له، ليؤكّد أنّ «ذروة الفرح» تكمن في محاولة بذل جهد لـ «إعادة إنتاج زاخم ورحب» خلال العزف. فالأحرى بنا أن نتوقّف هنا، ونحاول فهم الافتراضات الكامنة وراء تصريحات غولد العام ١٩٦٤ ونوعيّة الفكرة التي يعبّر عنها في عزفه لباخ وأسباب اختياره موسيقى باخ أصلاً.

ثمّة أوّلاً، شبكة المساوَقة متفرّعة نحو الخارج بأصواتها المتعدّدة. في عمله المبكر، شدّد غولد على أنّ أعمال باخ على لوحة المفاتيح لم تكن مكتوبة بالدرجة الأولى لآلة واحدة وإنّما لعدّة آلات ـ الأرغن والهارپسيكورد والبيانو ـ أو أنّها لم تكن مكتوبة لآلة بعينها كما في حالة «فنّ الفيوغ». لذلك أمكن عزف مؤلّفات باخ كأنّما في عزلة بيّنة عن الطقوس والتقاليد واللياقة السياسيّة لروح العصر، التي لم يكن غولد يفوّت فرصة لرفضها. ثانيًا، ثمّة حقيقة أنّ سمعة باخ في عصره كمؤلّف وعازف هي أنّه موسيقي مفوّت في عودته إلى الأشكال الكَنَسيّة القديمة وقواعد الطباق الصارمة، بقدر ما هو حديث ومجازف في حداثته من حيث تطلّبه المفرط أحيانًا للإجراءات التأليفيّة وجريء في عزف

المقطوعات التلوينيّة. تعمّد غولد البناء على تلك الأسس، فقدّم نفسه على أنّه يسير عكس التيّار السائد في الممارسة العاديّة للعزف. يمكن وصف عاداته على المسرح بكلّ الأوصاف إلّا بأنّها تقليديّة، وهو عاد في عزفه إلى باخ قبل الرومنطيقي، وفي نبرته غير المزوّقة، ذات المجاز الأوحد وغير البيانويّة، وحاول، بطريقة معاصرة جدًّا، أن يجعل من الصوت الموسيقي مادّة للتحليل العميق لا للنزعة الاستهلاكيّة.

في دراسة لآدورنو العام ١٩٥١، تستحقّ ما لقيتْ من شهرة ـ بعنوان «الدفاع عن باخ ضدّ أنصاره المخلصين» ـ يصوغ ما كنت أحاول طرحه عن غولد بحكم التناقض المثبت في صميم تقنيّة باخ، أي الرابط أو الصلة، بين الطباق أو «تفكيك المادّة اللحنيّة المعطاة من خلال التأمّل الذاتي في القوّة الدافعة التي تتضمّنها» وبين «انبثاق الصناعة الآليّة، التي جزّأت العمليّات الحِرَفيّة القديمة إلى أصغر مكوّناتها. وإذا صحّ الافتراض بأنّ هذه التجزئة أدّت إلى عقلنة الإنتاج المادّي، يصحّ القول إذذاك أنّ باخ هو الرائد في بلورة فكرة العمل [الموسيقي] المنتَج عقلانيًّا... فليس صدفة أنّه سمّى أبرز مؤلّفاته للآلات الموسيقيّة على اسم أهمّ إنجاز تقني في العقلنة الموسيقيّة[١]. ربّما كانت حقيقة باخ الحميمة أنّه لم يحافظ على التيّار الاجتماعي الذي طغى على الحقبة البرجوازيّة إلى يومنا هذا وحسب، وإنّما عكسه في صور،

---

(١) العمل المشار إليه هو *The Well Tempered Clavier* أو «لوحة المفاتيح المعدّلة» والإشارة إلى لوحة مفاتيح البيانو طبعًا، ربّما للتمييز عن لوحة مفاتيح الهاربسيكورد.

فصالحه مع صوت الإنسانيّة الذي خنقه في الواقع ذلك التيّار لحظة انبثاقه»[(١)].

أشكّ في أنّ غولد قرأ آدورنو أو أنّه حتى سمع به، إلّا أنّ التصادف بين هذين الرأيين صارخ حقًّا. يحمل عزف غولد لموسيقى باخ نبرة ذاتيّة متفرّدة وعميقة، غالبًا ما تثير الاعتراض، والمفارقة أنّه يقدّمها بطريقة تبدو فيها الموسيقى واضحة، تعليميّة بل ملحاحة في تعليميتها، وصارمة طباقيًّا ومجرّدة من التزويق. يجمع غولد النقيضين، مثلما هما مجتمعان عند باخ، بحسب رأي آدورنو. «باخ، بما هو المعلّم الأكثر تقدّمًا في الصوت الجهير المتواصل[(٢)]، قد تخلّى في الوقت ذاته عن ولائه، بما هو مؤلّف التساوُق[(٣)] المتفارق تاريخيًّا، عن التيّار السائد في عصره [الغوديوم **Gaudium** أو الأسلوب التزويقي كما عند موزار] وهو تيّار صاغه بنفسه ليساعد الموسيقى على بلوغ حقيقتها الجوّانيّة الأعمق، أي تحرّر الذاتيّة نحو الموضوعيّة في كلِّ متساوق تشكّل الذاتيّةُ أصلَه» (142 BDA).

المتن عند باخ متفارق تاريخيًّا، هو اتّحاد بين وسائل طِباقيّة

---

(١) Theodor W. Adorno, «Bach Defended Against His Devotees», in *Prisms*, trans. Samuel and Shierry Weber (Cambridge, Mass.: MIT Press), 139.
الإشارات الإضافيّة لهذا المرجع في متن النصّ يرمز إليها بـ BDA يليها رقم الصفحة.

(٢) **Basso Continuo** نسق في الموسيقى الباروكيّة يتضمّن أخفض الأصوات الموسيقيّة الذكوريّة يُعزَف على آلة مفاتيح بمصاحبة آلات وتريّة.

(٣) **Polyphony تعدّد الأصوات/ المساوقة**: المزج بين عدة ألحان فرديّة ولكن متآلفة، كما في الفيوغ والقانون التفاوتي وغيرهما من تقنيّات الطباق.

عتيقة مع ذات عقلانيّة حديثة، ويتولّد عن هذا الاتّحاد «طوبي الذات ـ الموضوع الموسيقيّة». وهكذا فالوفاء لعمل باخ خلال العزف يعني «أنّه يتعيّن إبراز كامل ثراء قماشة باخ الموسيقيّة، وقد كان تقميشها هو مصدر قوّة باخ، خلال الأداء بدلاً من التضحية بها لصالح تكراريّة جامدة، هامدة، هي شَبهٌ مزيّف لوحدة تتجاهل التعدّد الذي يتعيّن عليها أن تجسّده وأن تتجاوزه في آن» (145 BDA). لم يكن هجوم آدورنو على أصالة الزمن ـ الآلة المخادعة يلتقي وذوق الجميع، طبعًا، لكنّه على حقّ قطعًا في إصراره على أنّ ما هو مبتكر وقويّ في باخ لا يجوز تبديده أو إرجاعه إلى ميدان «التذمّر والظلاميّة». ويضيف آدورنو أنّ «الأداء الحقيقي» لموسيقى باخ «هو بمثابة أشعّة إكس للعمل: مهمّتها الإضاءة، بواسطة الظاهرة الحسِّيّة، لكلِّيّة الخصائص والعلاقات المتبادلة التي تحقّقت خلال الدراسة المكثّفة للقطعة الموسيقيّة... إنّ المخطوطة الموسيقيّة ليست أبدًا متطابقة مع العمل ذاته؛ لذا فالوفاء للنصّ يعني الجهد المتواصل للقبض على ما يخفيه» (144 BDA)».

وفق هذا التعريف يصير عزف موسيقى باخ كشفًا وإعلاء في آن معًا، حيث يلتقط العازف نمطًا معيّنًا من ابتكاريّة باخ ويُعيد صياغته جدليًّا بلغة جديدة. وفي القلب من هذا النوع من العزف يقع حدس غولد شبه الغريزي لإبداع باخ كما يتجلّى في نوع الكتابة التساوقيّة التي هي إعجازيّة وفكريّة بالمعنى السردي في آن معًا. في شرح موجز لما أعني، أتّكل على دراسة بعنوان «باخ وأنماط الابتكار» التي نشرها لورنس دريفوس العام ١٩٩٦. ففي رأيي أنّ دريفوس رائد في مستوى جديد من فهم إنجاز باخ

الإبداعي الأساسي، وقد أدخل بذلك تحويلاً في تقديرنا لما استطاع غولد العازف ذاته أن يحقّقه. ومن أسف أنّ دريفوس لم يأتِ مرّة على ذكر غولد مع أنّ العنصر المشترك بينهما هو مفردة «ابتكار»، التي استخدمها باخ نفسه والتي يربطها دريفوس عن حقّ بتقليد بلاغي يعود إلى كويتيليانوس وسيسرو[1]. تؤدّي Inventio معنى «إعادة الاكتشاف» و«العودة إلى»، لا معنى «الابتكار» المستخدم في أيّامنا هذه ـ أي ابتكار شيء جديد مثل لمبة كهرباء أو وصلة ترانزستور. الابتكار بذاك المعنى البلاغي القديم للمفردة هو العثور على حجج وبلورتها، ما يعني في المجال الموسيقي العثور على تيمة لحن وتطويرها على نحو طباقي، بحيث يمكن التعبير عن كامل إمكاناتها وتطوير تلك الإمكانات في الوقت ذاته. كان ڤيكو كثير الاستخدام للمفردة، مثلاً، بل إنّ inventio هي الكلمة المفتاح في كتابه «العِلم الجديد»[2]. وهو يستخدمها لوصف ingenium أي القدرة على النظر إلى التاريخ البشري بما

---

(١) **ماركوس كوينتيليانوس** (٣٥ ـ ٩٦ م.) لغوي وكاتب روماني له مساهمة كبرى في النظريّة التربويّة والنقد الأدبي.

ماركوس سيسرو (١٠٦ ـ ١٣ ق.م.) فيلسوف وسياسي وخطيب ومحام ودستوري روماني. تركت خطبه وكتاباته أثرًا عظيمًا على تطوّر اللغة اللاتينيّة.

(٢) **جيوڤان باتيستا ڤيكو** (١٦٦٨ ـ ١٧٤٤) مؤرّخ وعالم لغوي وفيلسوف وسياسي إيطالي. من مؤسّسي فلسفة التاريخ. ناهض نظريّات ديكارت ورأى أنّه يتمّ التحقّق من حقيقة الشيء بالإبداع والابتكار لا بالمعاينة. داعية تفكير مركّب ومنهجي ضدّ الاختزاليّة، أي ضدّ اعتماد مبدأ تفسيري أوحد. على اعتبار أنّ الحقيقي هو تركيب، وهو مصنوع. أبرز أعماله «العِلم الجديد» (١٧٢٥) ترك أثرًا كبيرًا على كارل ماركس، من خلال أطروحته المركزيّة أنّ البشر يصنعون تاريخهم بأنفسهم.

هو شيء يصنعه تجلّي طاقة الذهن البشري الفاعل. لذا فشِعر هوميروس حريّ بأن يترجم، في عرف ڤيكو، لا بما هو الحكمة الناضجة لفيلسوف عقلاني وإنّما بما هو التدفّقات الإبداعيّة لذهن خصيب بالضرورة، بحيث يستطيع الراوي اللاحق [لشعره] أن يستعيده إبداعيًّا بأن يضع نفسه وسط ضباب زمن هوميروس العتيق وأساطيره. من هنا إنّ الابتكار شكل من أشكال التكرار والأحياء.

يمكن العثور على امتداد موسيقي لهذه الفكرة عن الأداء والشعر بما هما ابتكار، عند النظر إلى النوعيّة الخاصّة لتأليف باخ التساوقي. فموهبة الابتكار اللافتة عنده في كتابة «الفيوغ» كامنة في قدرته على أن يستخلص من تيمةٍ لحنيّة معيّنة كلّ التحوّلات والتراكيب الممكنة التي تتضمّنها ويخضعها، بالمراس الماهر، كموضوع موجّه للعقل المبدِع، شأنها شأن مادّة شعر هوميروس، وذلك في خدمة العزف المُعجِز والابتكار. هكذا يعبّر دريفوس عن هذه الفكرة:

«بدلاً من تصوّر البنية الموسيقيّة بما هي نموّ غير واع ـ أي نموذج جمالي يَفترضُ ابتكارًا عفويًّا يقع خارج تناول الأفعال البشريّة الواعية ـ أؤثرُ التشديد على الطرائق القابلة للتوقع، والمحكومة تاريخيًّا، التي يتمّ بها «الشغل على» الموسيقى من قبل المؤلّف؛ وأنّ نيّة التأمّل في إرادويّة باخ تدعونا إلى تصوّر قطعة من موسيقاه ليس كما هي **حتمًا**، وإنّما بما هي حصيلة عمليّة مَوْسَقة تتخيّل وتنقّح أفكارًا على خلفيّة تقاليد وموانع ذات قدرة

على الاستمرار... وفيما يصحّ القول إنّ الأجزاء والكلّيّات تتكامل عند باخ بطريقة تكاد أن تكون إعجازيّة... أرى أنّ استصغار «المعجزات» الموسيقيّة أكثر إفادة لغرضنا... فنتابع بدلاً من ذلك مَيل باخ للنظر إلى قوانين بما هي تقيُّد وإلى قوانين أخرى بما هي قابلة للكسر، فيحكم على بعض التقنيّات على أنّها منتِجة وعلى أخرى على أنّها عقيمة، ويُعجَب ببعض الآراء بما هي جديرة بالاحترام فيما يرى أنّ أخرى عفا عنها الزمن. باختصار... [المطلوب] تحليلات تستطيع أن تحيط بباخ بما هو مؤلّف موسيقي مفكّر»[1].

هكذا تَرجمتْ موهبةُ باخ نفسها إلى طاقة على الابتكار، فخلقتْ بذلك بُنيةً جماليّة جديدة انطلاقًا من منظومة من النوطات سابقة الوجود ومن فنّ التركيب لم يملك أحد سواه مهارة استخدامهما بذاك النحو الخارق. اسمحوا لي أن أستشهد مجدّدًا بدريفوس هنا فيما يتعلّق بما كان باخ يحاوله في «فنّ الفيوغ»:

«عند تفحّص تلك المقطوعات من منظار مختلف أنواع الابتكار في الفيوغ، يصدم المرء كيف أنّ باخ، ضمن حدود العمل ذي الموضوع الواحد، لم يكن معنيًّا بتوفير أمثلة «كتاب مدرسي» للعناوين الفرعيّة، المؤهّلة لأن تعرض كلّ مقطوعة من المقطوعات وفق ترتيب نموذجي مُقنِع. وكما هو في عادته، صنع بدلاً من ذلك منظومة من المقطوعات كلّيّة المشاكسة تشهد على المدى الذي

---

(١) Laurence Dreyfus, *Bach and the Patterns of Invention* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996), 27.

يستطيع الابتكار في الفيوغ أن يصل إليه في سعيه لنفاد البصيرة في الشؤون التناغميّة. . . ولذا كانت مقطوعات «فنّ الفيوغ» تخرج غالبًا عن سياقاتها لتدحض تعريفات الفيوغ ذات الوجهة التعليميّة، في الوقت الذي تؤكّد وضعيّتها المشاكسة لإجراءات الفيوغ بما هي مصدر للابتكارات الأكثر إلهامًا»[١].

ببسيط العبارة، هذا هو باخ الذي اختاره غولد ليعزف أعماله: مؤلِّفًا موسيقيًّا توفّر مقطوعاتُه الفاكِرة فرصةً للعازف المُعجِز، المفكّر والمثقّف، ليفسّر ويبتكر أو ليراجع ويُعيد النظر، على طريقته الخاصّة، بحيث يصير كلّ أداء فرصة لاتّخاذ قرارات تتعلّق بالوتيرة والجَرْس والإيقاع والتلوين والدَرَجة وصياغة الجمل الموسيقيّة والانتقال النغمي وتغيير مقام الصوت، التي لن تكرّر سهوًا أو أوتوماتيكيًّا قراراتٍ سابقة وإنّما تبذل جهودًا جبّارة لتبثّ إحساسًا بإعادة ابتكار مؤلّفات باخ الطِباقيّة ذاتها وإعادة صياغتها. ومن الناحية الدراميّة، فمشهد غولد وهو يمارس ذلك، ويتمثّله، يمنح عزفَه على البيانو بُعدًا إضافيًّا. والأهمّ من ذلك، كما هو واضح في عروضه السابقة واللاحقة لـ «تنويعات غولدبرغ» التي تؤطّر سيرته المهنيّة على نحو صارم ـ عرضًا واحدًا في مطلع البداية وعرضًا آخر في نهاية النهاية ـ حفرَ غولد البُنيةَ الطباقيّة الراقية جدًّا لعمله، كما البنية الشاكونيّة، ليعلن رحلة استكشافيّة مستمرّة في ابتكاريّة باخ خلال إنجازاته المعجِزة هو نفسه وبواسطتها.

---

(١) المصدر ذاته، ١٦٠.

يبدو أنّ ما حاوله غولد هنا هو تنفيذ كامل لابتكار طباقي متواصل ومستدام، يتكشف خلال العرض والبرهنة عليه وتطويره بدلاً من الاكتفاء بمجرّد أدائه. من هنا إصراره، طوال سيرته المهنيّة، على ضرورة اقتلاع ممارسة العزف من صالة الحفلات الموسيقيّة، حيث تخضع للمساق الزمني القاهر ولبرنامج العزف الفردي الجاهز، وزرعها في الاستوديو [استوديو التسجيل] حيث يمكن إخضاع «التثنية» الجوهريّة لتقنيّة التسجيل (وهي من مصطلحات غولد الأثيرة) قابلة للإخضاع لفنّ الابتكار (أي للابتكار المتكرّر، وإعادة تسجيل «لقطات» صوتيّة متكرّرة للمقطع الموسيقي الواحد) بالمعنى اللغوي الكامل للكلمة.

ما حقّقه غولد بالنسبة لباخ، من بين أشياء أخرى، هو أنّه استبق ما قد بدأنا ندركه الآن فقط عن موهبة باخ الضخمة الفريدة، موهبة تبدو بعد ٢٥٠ سنة على وفاته العام ١٧٥٠ أنّها قد أنجبتْ جيلاً كاملاً من الأبناء الشغوفين بالجمال، من موزار إلى ڤاغنر وشونبرغ وما بعدهما، مرورًا بشوبان. يشهد أسلوب غولد في العزف، وكتابته، وتسجيلاته الصوتيّة وأشرطة الڤيديو التي صوّرها، على فهمه الصائب للبنية العميقة لإبداع باخ، وأبان ـ الأسلوب ـ وعيَه للكيفيّة التي بها تمتلك سيرتُه المهنيّة كعازف مُعجِز مكوّنًا فكريًّا ودراميًّا إضافيًّا، سوف يواصل مثل هذا العمل في عروض لأعمال باخ ومؤلّفين آخرين اخترعهم باخ، بمعنى من المعاني.

ومن الدراميّة والمرارة بمكان أنّه في بعض المناسبات الهامّة

(كما في ملاحظاته المبطّنة على تسجيل «تنويعات غولدبرغ») يشير غولد إلى عمل باخ الرئيسي، الذي اختار أن يعتبره ملكًا له، على أنّه ذو جذر مخصب، أي أنّ له «قابليّة لتحمّل المسؤوليّة الأبويّة» عن عمليّة تفريخ كبرى لثلاثين تنويعة ـ طفلة من صلبه.

كان غولد نفسه يصدُم جميع معارفه، إضافة إلى مستمعيه وجمهوره بعد الوفاة، على أنّه شخصيّة معزولة على نحو غير مسبوق، فهو عازب، ومريض وَهم، وغريب الأطوار جدًّا في عاداته، وغير مدجّن بكلّ ما للكلمة من معنى، ومتأمّل ذهنيّ، وبعيد عن أن يكون حميمًا. غولد هو اللامنتمي، بما للكلمة من معنى، بما هو ابن أو مواطن أو عضو في جماعة عازفي البيانو أو موسيقيّ أو مفكّر. كلّ ما في الرجل يوحي بالعزلة المتغرِّبة، وقد جعل مسكنه، على افتراض أنّ له مسكنًا، في حفلات العزف التي يحييها، بدلاً من أيّ بيت تقليدي. ويعود الفضل في التخفيف من المفارقة بين مشاعره تجاه موسيقى باخ، الخصبة والإحيائيّة، وبين عزلته غير الإنتاجيّة، بل في التغلّب عليها، برأيي، إلى أسلوبه في العزف وإلى نوع الموسيقى التي عزف، وكلاهما إنتاج ذاتيّ صارم ومفوّت تاريخيًّا قدر ما كان أسلوب باخ ونوع الموسيقى التي عزف.

وهكذا، فالدراما في إنجاز غولد المُعجِز، هو أنّ حفلاته الموسيقيّة لم تكن تؤدّى بأسلوب بلاغي لا يخطئ وحسب، وإنّما كانت أيضًا محاجّة تدعم موقفًا معيّنًا، وهذا ما لم يحاوله معظم العازفين، وربّما ما كانوا ليقدروا على محاولته أصلاً. وأعتقد أنّ

هذه المحاجّة لم تكن أقلّ من محاجّة في الاستمراريّة، وفي الذكاء العقلاني، والنزعة الجماليّة في عصر من التخصّص والتذرير غير الإنساني. لذا، ففي طريقته شبه الارتجاليّة المميّزة في العزف، وسّع غولد المعجِز أوّلاً حدودَ حفلات العزف المنفرد، ما سمح للموسيقى بأن تستظهر وتكشف ترسيمتَها الجوهريّة المتحرّكة، وطاقاتها الإبداعيّة، كما المسارات الفكريّة التي يتعاون المؤلّف والعازف على بنائها. بكلمات أخرى، كانت موسيقى باخ بالنسبة لغولد النموذج المثالي لانبثاق نظام عقلانيّ تعود قوّته الكامنة إلى أنّه صُنِع بتصميم لمناهضة النفي والفوضى المحدقيَن من كلّ جانب. وإذ يُعيد العازف تمثيل ذلك على البيانو، فهو ينحاز إلى جانب مؤلِّف الموسيقى، لا إلى جانب الجمهور الاستهلاكي، وهي براعةُ العازف التي تجبر الجمهور على الانتباه لا إلى حفلة العزف، بما هي عرضٌ يُشاهَد ويُسمَع باستكانة، بقدر ما تجبره إلى الانتباه إلى نشاط عقلاني يجري توصيله فكريًّا كما بصريًّا وسمعيًّا إلى آخرين.

يبقى التوتّر في براعة غولد مسألة لم تحلّ بعد: أعني أنّ حفلاته، بسبب مغايرتها، لا تحاول الفوز بحظوة مستمِعيه أو تقليص المسافة بين ألقها المتفرّد الباعث على النشوة وبين اضطرابات العالم اليومي. ما تحاوله عن وعي، مع ذلك، هو أنّها تقدّم نموذجًا نقديًّا لنمط من الفنّ عقلاني وممتع في الوقت ذاته، فنٍّ يسعى لأن يرينا عمليّةَ تأليفه على أنّها نشاطٌ لا يزال يمارَس خلال العزف. وهذا ما يحقّق هدف توسيع الإطار الذي يُجبَر العازفون على العمل ضمنه، ذلك أنّه يبلور محاجّة بديلة

للتقاليد السائدة التي تميت الروح البشريّة وتنزع عنها صفتها الإنسانيّة والعقلانيّة إلى أبعد حدّ ـ وتلك هي المهمّة التي يترتّب على المثقّف الاضطلاع بها. وليس في الأمر مجرّد إنجاز أكاديميّ وإنّما الإنجاز إنجاز إنسانيّ أيضًا. ولهذا السبب لا يزال غولد يستطيع أن يشدّ جمهورًا ويحرّكه، ولا يعود السبب إلى التلاعب الإلكتروني الذي كثيرًا ما تحدّث غولد عنه بطريقة مضلِّله بما هو سوف يوفّر لمستمعِي المستقبل فرصة الإبداع.

الفصل السابع

لمحات من الأسلوب المتأخّر

I

إنّ أيّ أسلوب فنّي يتضمّن بادئ بدء علاقة الفنّان بزمانه، أو بالحقبة التاريخيّة والمجتمع والأسلاف. فالنِتاج الجمالي، على الرّغم من فرديّته غير القابلة للنقض، يبقى جزءًا من العصر الذي أنتجه وصدر فيه ـ والمفارقة هي أن لا يكون جزءًا منه. وليست هذه مجرّد عمليّة تزامن سوسيولوجيّة أو سياسيّة؛ فالأكثر إثارة هو ما يتعلّق بالبلاغة أو الأسلوب الشكلي. هكذا عبّر موزار في موسيقاه عن أسلوب أوثق ارتباطًا بعوالم البلاط والكنيسة من بيتهوڤن أو ڤاغنر، وكلاهما صادرٌ عن بيئة عَلمانيّة شديدة الارتباط بالعبادة الرومنطيقيّة للإبداع الفردي، وهو عادة ما يتعاكس وزمانه

بسبب رعاة غير موثوقين، ومع تحوّل مهنة المؤلّف الموسيقي، الذي لم يعد خادمًا (كما في حال باخ أو موزار) وإنّما بات عبقريًّا خلّاقًا متطلّبًا ومنتصبًا بإباء، وربّما بقدر من النرجسيّة، ومنفصلاً عن زمانه. للمقارنة، لم يكن موزار منشقًّا اجتماعيًّا، في حين أنّ بيتهوفن وڤاغنر مفكّران مبدعان تحدّيا القواعد الفنِّيّة والاجتماعيّة لعصريهما. وغالبًا ما توجد علاقة يسهل تبيّنها بين فنّان واقعي مثل بلزاك وبيئته الاجتماعيّة، بل توجد أيضًا علاقة تضادّ يصعب تبيّنها وصياغتها في حالة مؤلّف موسيقي لا يمكن تصنيف فنّه على أنّه فنّ محاكاة أو مسرح. تبثّ أعمال بيتهوفن المتأخّرة شعورًا جديدًا بالسعي والقلق الشخصيين يختلفان كلّيًّا عن أعماله المبكرة مثل سيمفونيّة «إيرويكا» والكونشرتات الخمسة التي تواجه العالم بنزعة اندماج واثقة بالنفس. إنّ روائع بيتهوفن في الحقبة النهائيّة أعمالٌ متأخّرة بقدر ما تتجاوز زمانها وتتقدّم عليه من حيث الإقدام والجدّة الباهرة، وهي أكثر تأخّرًا من حيث إنّها تصف عودة إلى عوالم منسيّة خلّفتها مسيرة تقدّم التاريخ الحثيث وراءها.

يمكن النظر إلى الحداثة الأدبيّة ذاتها بما هي ظاهرة أسلوب متأخّر بالقدر التي يبدو فيها أنّ فنّانين أمثال [جيمس] جويس و[تي. إس.] إليوت يقعون خارج زمانهم بالكامل، ويعودون في استلهامهم إلى أسطورة قديمة أو إلى أنواع أدبيّة عتيقة مثل الملحمة أو إلى الطقوس الدينيّة القديمة. والمفارقة أنّ معنى الحداثة لا يبدو هنا بما هو حركة الجديد بقدر ما هو حركة شيخوخة ونهاية، إنّه نوع من «شيخوخة تتنكّر بالشباب» على قولة

هاردي في «جُود الغامض». فالمؤكّد أنّ شخصيّة ابن «جود» في تلك المسرحيّة، الملقّب «أب الزمن الصغير»، لا يبدو أنّه كنية للحداثويّة باستشعارها الانهيار المتسارع وحركات الاستسلام والاستيعاب والشمول التعويضيّة التي تمارسها. ومع ذلك يصعب اعتبار الولد الصغير، في نظر هاردي، رمزًا للخلاص، أكثر ممّا هو طائر السمّنة القاتم اللون[1]. وهذا واضح في الظهور الأوّل لـ «أب الزمن الصغير» قادمًا بالقطار يستقبله «جود» و«سو».

«هي شيخوخة تتنكّر بالشباب، وتسيء التنكّر إلى درجة أنّ الذات الحقيقيّة تظهر من خلال التشقّقات. ويبدو كأنّ موجة أرضيّة قادمة من سنوات الليل القديمة، تنتشل الطفلَ، بين فترة وأخرى، من حياته الصباحيّة هذه، فحين التفت ليلقي نظرة على «محيط الزمن الأطلسي» الواسع خلفه، بدا غير مُكترث بما يشاهد. وعندما أغمض سائر المسافرين أعينهم، واحدًا بعد آخر، بمن فيهم القطّة الصغيرة المتقوقعة على نفسها في السلّة، وقد ملّت دائرة لعبها المحصورة ـ لم تتغيّر اللعبة عن السابق. فبدا إذذاك أنّه في صحوة مضاعفة، مثل «ألوهة» مستعبَدة ومقزّمة، جالسًا يعاين زملاءه باستكانة كأنّه يعاين

---

(١) «**جود الغامض**»، آخر رواية كتبها طوماس هاردي. نُشرت العام ١٨٩٥. بطلها جود فاولي، عامل بناء شابّ يحلم بأن يصبح أكاديميًّا. بعد أن تهجره عشيقته آرابيلا، يعود لحبّه الأوّل، ابنة عمّه سو. تدور مواضيع الرواية مدار الحواجز الطبقيّة، وأهمّيّة التعليم، وقوّة الدين، والزواج. يعيش جود وسو معًا خارج الزواج وينجبان ولدين. فيتعرّضان للنبذ الاجتماعي. وبعد سنوات من زواجه، يكتشف جود ابنًا له من علاقة سابقة مع آرابيللا. فيسمّيه «جود» ويلقّبه «أب الزمن الصغير». جود المضطرب اجتماعيًّا ونفسانيًّا بسبب النبذ الذي تتعرّض له العائلة وحالة الفقر التي تعيشها، يهجس بأنّه وأخويه من أبيه المسؤولون عن متاعب الأسرة، فيقدم على قتلهما وينتحر شنقًا.

حيواتهم كلّها لا مجرّد قاماتهم المباشرة»[1].

لا يمثّل «جود الصغير» الشيخوخةَ المبكرة قدر ما يمثّل الهَرَم بما هو توليف من بدايات ونهايات، وإدغام غير مألوف من شباب وشيخوخة، حيث الألوهة ـ للمفردة صوت واحد هنا ـ تتلخّص في قدرة «جود» على إطلاق حُكم على نفسه وعلى الآخرين. لاحقًا، عندما يمارس الحكم على نفسه وعلى أنسبائه الصغار، ينتهي الأمر إلى انتحار جماعي، ما يعني، في اعتقادي، أنّ مثل هذا الخليط الفضائحي بين شباب مبكر وشيخوخة متقدّمة لا يمكن أن يعمّر طويلاً.

ولكن ثمّة نهاية و**ثمّة** بقاء معًا، وهو ما أناقشه هنا. فبين الشخصيّات الأخرى كتّابٌ أمثال لامپيدوزا، الأرستقراطي الصقلّي الذي ألّف رواية واحدة استرجاعيّة لم تُثر اهتمام أيّ ناشر خلال حياته، وقسطنطين كاڤافي، الشاعر الإسكندري اليوناني الذي لم ينشر شيئًا وهو على قيد الحياة ـ أمثال هؤلاء يوحون بجماليّة عقليّة، نادرة، وثمينة، ولكنّها عسيرة جدًّا، ترفض الاتّصال بزمانها فيما تحوك عملاً فنّيًّا شبه معاند ذي متانة لا يُستهان بها. في الفلسفة، يمثّل نيتشه النموذج الأبرز لموقف «لا زمني» مماثل. ذلك أنّ مفردات مثل «متأخّر» أو «أخير» تبدو مناسِبة جدًّا لمثل هذه الشخصيّات.

في مقدّمة كتبها هرمان بروش لكتاب راشيل بيپالوف «عن الإلياذة الأخرى»، يتكلّم عمّا يسمّيه «أسلوب الشيخوخة» على النحو الآتي:

---

(١) Thomas Hardy, *Jude the Obscure* (London and New York: Penguin, 1998), 342 - 43.

«إنّه ليس دائمًا نتاج السنوات، بل هو هِبة منبثّة إلى جانب سائر الهبات التي يتمتّع بها الفنّان، قد تنضج مع الوقت، وغالبًا ما تتفتّح قبل موسمها تحت وطأة الموت الداهم، أو تتجلّى حتى قبل دنوّ الكهولة أو الموت. و[أسلوب الشيخوخة] يعلن بلوغ مستوى جديدًا من التعبير، مثل اكتشاف تيسيان[١] الكهل للنور الخارق لكلّ شيء، والذي يصهر اللحم البشري والروح البشريّة في وحدة أرقى؛ أو مثل اكتشاف رامبراندت وغُويا، وكلاهما في عزّ رجولته، للسطح الميتافيزيقي الذي يستبطن المرئي في الإنسان والأشياء، وهو مع ذلك قابلٌ لأن تصوّره ريشة الفنّان؛ أو كما في «فنّ الفيوغ» الذي أملى باخ نوطاته في سنّ متقدّمة، دون أن يكون بين يديه آلةٌ موسيقيّة محدّدة، لأنّ ما أراد التعبير عنه كان إمّا تحت السطح المسموع للموسيقى وإمّا في ما يتجاوزه[٢]».

II

يوريبيديس مزيج غريب من تأخّر، بل تقهقر، في الأسلوب وبدائيّة في المضمون، وهو أكثر التباسًا في قِيمه من إيسكِلُوس

---

(١) **تيتسيانو ڤيتشيللي**، المعروف بـ تيسيان، (١٤٨٨ ـ ١٥٧٦) فنّان إيطالي وأحد أبرز فنّاني مدرسة البندقيّة في القرن السادس عشر. رسم في مواضيع متنوّعة وعُرِف في مرحلته المتأخّرة بإشراقات الضوء ورهافة وقعه على الكتل والأجسام، ما ترك أبلغ الأثر على فنّاني عصر النهضة.

(٢) Hermann Broch, «Introducton», in Rachel Bespaloff, *On the Iliad*, trans. Mary McCarthy (New York: Pantheon, 1947), 10.

المتحجّر، وأقلّ حدّة في معارضاته من سوفوكليس. يصف نيتشه يوريبيديس بأنّه الرجل الذي استحوذ على أسطورة ديونيسيوس آپولو[(١)] ـ وهي حجر الأساس في الفنّ المسرحي ـ وأنقذها لمرّة أخيرة من «العيون الشاخصة، وإن تكن ذكيّة، للدوغمائيّة السويّة» لكي يستخدمها من جديد في المسرح التراجيدي. «ماذا كانت رغبتك، يا يوريپيديس الكافر، عندما حاولتَ إخضاع الأسطورة الميّتة لخدمتك مرّة أخرى؟ ماتت بين يديك العنيفتين: وبعدها اضطررت إلى التزوير، إلى أسطورة مُقنّعة... تستطيع وحدها الخروج من زيّها القديم المبهرج». بالكاد تبقى التراجيديا على قيد الحياة عند يوريپيديس إلّا بصفتها «شاهدة قبر لموتها البائس العنيف».[(٢)]

والغريب في الأمر أنّ آخر مسرحيّتين ليوريپيديس، «الباخوسيّات» و«إيفيجينيا في أوليس» ـ عملان يتقصّدان العودة في موضوعهما إلى نقطة بداية تكاد أن تكون منسيّة، هي أثرٌ باكر

---

(١) **ديونيسوس**، إله الكرمة والخمر والعربدة الإغريقي، قرينه باخوس عند الرومان. يصوّر عادة بما هو شابّ أمرد أو خنثى. يجري الاحتفال به عادة عند قطاف العنب في مسيرات عربيدة تحمل فيها النساء العابدات ـ الباخوسيّات ـ رموزًا قضيبيّة ناعظة ويختلطن بـ «الساطير» satyres، معاوني باخوس من آلهة الغابات ولهم أجساد بشر وقوائم ماعز، وهم معروفون بالشبق والانغماس بالملذّات. ولباخوس معبد شهير في مدينة بعلبك في لبنان كانت تمارس به مثل هذه الطقوس في العصر الروماني.

آبوللو، إله الشعر والموسيقى والطبّ والنبوءة، عادة ما يمثّل بشابّ جميل.

(٢) Friedrich Nietche, *The Birth of Tragedy*, trans. Shaun Whiteside (New York and London: Penguin, 1993), 54 - 55.

وباعث على الاضطراب الشديد لما يسمّيه ييتس[1] «اللغز الجامح على الأرض الحيوانيّة»[2]. تعرض «الباخوسيّات» قدوم ديونيسيوس إلى «جبل أولمپُس»، وهو إلٰه آسيوي غريب، ذو هويّة جنسيّة محيّرة وبالتالي حاملة للخطر، فيخرّب أحوال الفتى «پنثيوس»، ملك مملكة طِيْبَة، وخليفة قدموس[3]، المتشكّك الذي رفض الاعتراف بألوهة ديونيسيوس. وتبلغ المسرحيّة الذروة، التي تروى في خطبة استثنائيّة يلقيها «الرسول الثاني»، عندما آغاقي، والدة پنثيوس، المتعبّدة في الديانة الباخوسيّة، تقتل ابنها في نوبة انتشاء عالية، وتمزقّه إربًا. ولاقتناعها بأنّ ما قد مزّقته بوحشيّة هو أشلاء أسد، تقود غلقي بعد ذلك موكبًا من «الباخوسيّات» إلى موقع الجوقة حاملة رأس ابنها بين يديها مثل جائزة يُفتخَر بها. ولا يَقتصر الأمر على حريق قصر پنثيوس، تتحوّل طِيبة تحوّلاً

---

(١) **وليام بَطلر ييتس** (١٨٦٥ ـ ١٩٣٩) شاعر إرلندي وأحد أبرز شعراء القرن العشرين. رائد من روّاد النهضة القوميّة والأدبيّة الإيرلنديّة. استلهم بشعره أساطير إيرلندا والمذاهب الصوفيّة والفولكلور الشعبي. عاش قصّة حبّ من طرف واحد مع الثائرة الوطنيّة مود غون، التي تزوّجت سواه، وظلّت مصدر إلهام لشعره. عيّن عضوًا في مجلس شيوخ الجمهوريّة الإيرلنديّة المستقلّة العام ١٩٢٢. نال جائزة نوبل العام ١٩٢٣. وتوفي العام ١٩٣٩.

(٢) W. B. Yeats, «The Magi», in *Collected Poems* (New York: Scribnet, 1996), 126.

(٣) **قدموس**: أمير فينيقي في الأساطير الإغريقيّة، ابن جينور، ملك صور، الذي أوفده أبوه ليبحث عن شقيقته أوروبا، الذي اختطفها كبير آلهة الإغريق زفس، متنكّرًا كثور. ينسب له تأسيس مدينة طيبة وإدخال الألفباء الفينيقيّة إلى بلاد الإغريق. ويقدّر هيرودوتوس أنّ قدموس عاش قبل ألفي سنة من الميلاد. للشاعر اللبناني سعيد عقل مسْرحيّة شعريّة عن حكاية قدموس.

كاملاً خلال ذاك. ينتصر ديونيسيويس ولكن بثمن يصعب تخيّله.

في «إيفيجينيا»، يضع يوريپيديس الدراما عشيّة حروب طروادة، فيما الجيوش الإغريقيّة، بقيادة ابنَي أتريوس، الأخَوين أغاممنون ومينيلاوس ـ واحدهما زوج كليتيمنسترا ووالد إيفيجينيا وإلكترا وأورستيس، والثاني زوج هيلينا ـ تتأهّب للإبحار باتّجاه آسيا فيستوقفها الهمود الكامل للبحر في مرفأ أوليس. وكان النبي كالشاس أبلغ آغاممنون أنّه لكي تستطيع جيوشُه ركوب البحر يتعيّن عليه التضحية بابنته لآلهة أوليس. لتشبّثه العنيد بحملته العسكريّة، يعمل آغاممنون في المسرحيّة على استدراج زوجته وأبنائه للمجيء من ميسينيا إلى أوليس، مدّعيًا أنّ إيفيجينيا مدعوّة للزواج من أكيليس. تكتشف كليتيمنسترا أنّ ابنتها معرّضة للقتل المحتّم فتقاوم؛ وفيما يروي يوريپيديس عن تطوّرات دراما الأمّ والابنة والأب، تنزرع بوضوح لدى كليتيمنسترا بذور السخط والانتقام، ما سوف يدفعها أخيرًا، ليس فقط إلى الخيانة الزوجيّة وإنّما إلى قتل آغاممنون، وهي الأفعال الدمويّة بالغة المأسويّة التي وفّرت مادّة الحركة في مسرحيّة إسكيلوس «أورستريا». تنتهي «إيفيجينيا» بأن تضحّي الإبنة بنفسها، طوعًا، حتى لا نقول قُدسيًّا، فداء مطامع والديها، حتى وهي تغادر أمّها الثكلى. «ارقصوا»، تهيب بالكورس،

«هيّا لنرقص لشَرف آرتيميس

الإلٰهة والملكة والمبارَكة

بدمي أنا.

بالتضحية

سوف أمحو

لعنة الربّ المحتومة.

أمّي، يا سيّدتي الوالدة،

الآن أمنحك دموعي

لأنّي عندما أصل إلى الحَرَم المقدّس،

لن يجوز لي البكاء[1].

بالرّغم من أفعالها المروّعة والمرعبة، فإنّ هذه المسرحيّات تجعل القلب شفّافًا، بحسب تعبير ماريان ماكدونالد في كتابها عن النسخ السينمائيّة الحديثة لمسرح يوريبيديس. صحيح أنّ سلالات الأسطورة المعمّرة يسهل تبيّنها هنا كما عند سوفوكليس وإيسكِلوس، لكن يوريبيديس يبزّ سلفيَه الكبيرَين في التحليل النفساني للوضع، وكَشْف الكَيد والمناورة، وبصفته عالِم الإناسة الذي يوثّق التضحية والتوهّم الذاتي. لذا لا يشعر المرء في نهاية «الباخوسيّات» و«إيفيجينيا» الشعور ذاته بالتصالح والختام الذي غالبًا ما تجده في المسرحيّات السابقة، ذلك أنّ الإحساس المميّز للمأساة اليوروبيديسيّة هو اللعب، إذا فهمنا بـ «اللعب» تواصُل الجهد، والحركات المجّانيّة والشكليّة المحض تقريبًا، التي يستخدمها لتطوير الفعل المأسوي وتمديده وتجميله وتصويره.

---

(١) Euripides, *Iphigenia in Aulis*, trans. Charles Walker, in Euripides (New York: Modern Library, n. d.), 3: 194.

يشعر المرء عند يوريبيديس بعِلم نفساني حديث زاخم وبمتعة شبه مجرّدة مبعثها تشكيلاته من الشخصيّات والأوضاع والبلاغة.

على أنّ هذا لا يقلّل من إلحاح عمله وإقلاقه بل يزيده أضعافًا مضاعفة. فعندما يكشف ديونيسيوس عن نفسه، بعد تدمير طِيبة ومنزل قدموس، أعتقد أنّه تنبعث قوّة فريدة مهولة من كلمات الكشف عن الذات التي يتفوّه بها، كأنّه مستعدّ لأن يستمرّ في اللعب مع البشر الفانين الذين أهملوه (دون أن يسيئوا إليه إساءة فادحة) وفي أن ينهكهم قبل أن يقضي عليهم في النهاية. ويوريبيديس هو شاعر تلك الساديّة بقدر ما هو غنائي التضحية بإيفيجينيا، والمحامي عنها في وجه حِيَل آغاممنون الشنيعة وعناده الذكوري. عندما قال نيتشه عن يوريبيديس أنّه أنقذ الأساطير القديمة والميتة للاغاية إلّا تدميرها، لم يقصد فقط أنّه تجرّأ على أنسنة الغريب وغير البشري، وإنّما أنّه فرض منطقًا بشريًّا ـ بنيّة حيويّة ـ على الآلهة والأبطال، كانوا بقوا لولاها خارج الزمان وفيما يتجاوز المكان.

التمسرح والموسيقى هما عنصرا مسرح يوريبيديس التراجيدي الأكثر استحواذًا على عقل المخرجين المعاصرين. فنسخة أندرزاي وجدا[1] في العام ١٩٨٩ عن «أنتيغوني» لسوفوكليس قد صُمّمت بما هي تعليق سياسي على تحوُّل بولونيا بفعل نقابة «سوليدارنوش». وبالرّغم ممّا لتلك التوازيات من قوّة عظيمة، إلّا

---

(١) **أندرزاي وجدا** (مولود ١٩٢٦) مخرج مسرحي وسينمائي بولوني. اشتهر بثلاثيّته عن الحرب العالميّة الثانية والمقاومة البولونيّة ضدّ النازيّة.

أنّها ليست ملائمة ليوريبيديس الذي تمسرِح أعمالُه الأخيرة الهوى والخبث بما هما تنويعات موسيقيّة واحدهما عن الآخر. وعلى الرّغم من مفهومها الجريء لمسرحيّة «الأتريديات»، استخدمت المخرجة المسرحيّة الفرنسيّة آريان منوشكين[1] «إيفيجينيا» كمقدّمة لمسرحيّة «أورستيا» لإيسكيلوس. وقد حوّلتْ منوشكين «مسرح الشمس»، وهو عمارة طويلة وضيّقة أشبه بسقيفة في ضاحيّة ڤِينسين خارج باريس، إلى حلبة مصارعة ثيران مستطيلة حيث تتضافر الطقوس والموسيقى والتمثيل المؤسلب بطريقة آسرة ومدهشة للتعبير عن سقوط أسرة قضى عليها عِلم الأنساب والمزاج أن ترتكب الأفعال المرعبة.

تقع الجوقة في القلب من مفهوم منوشكين للمسرح وتضمّ بين ثمانية عشر وعشرين راقصًا يرتدون زيًّا موحّدًا، رجالاً أو نساء على حدّ سواء، في أثواب وضمّادات للرُكَب وماكياج أسود وأحمر وأبيض مذهل. أمّا الموقع والمصدر فيوحيان بنوع من شرق أدنى أنثروبولوجي شبه فولكلوري؛ رقصوا في صفوف بدت منفلتة من النظام الدائري لرقصة الدبكة، مع أنّ راقصي منوشكين كانوا أكثر رياضيّة واندفاعًا من راقصي الدبكة. كان راقصوها وراقصاتها غنائيين منتشين، ومع ذلك فتأليفهم الجبّار للحركات واللغة فَقَد بريقه أمام كاثرين شاوب[2] الخارقة، التي قادت

(١) **آريان منوشكين** (مولودة ١٩٣٨) مخرجة مسرحيّة فرنسيّة. مؤسّسة «مسرح الشمس». عرضت أعمالاً كلاسيكيّة من المسرح الإغريقي ولموليير وشكسبير. حازت على جائزة إبسن للمسرح العام ٢٠٠٩.

(٢) **كاترين شاوب**، ممثّلة وراقصة فرنسيّة، درست الرقص في فرنسا وجنوب الهند.

الجوقة. كانت أشبه بقطّة، مراوغة، باسمة، غامضة، تأمر الجوقة وتتحدّاها مثلما تتحدّى الممثّلين بتلاوات شيطانيّة، وعواء وصرخات مختنقة. فهي وحدها مَن ينطق بين أفراد الجوقة. مع أنّ الجميع، حتى ايفيجينيا الأضحية وأمّها المخيفة، يرقصون في النهاية على الإيقاعات الملحاحة لفرقة عزف لآلات النَقر (أجراس قرصيّة، طبول، صنوج، مثلّثات، وزايلوفون[1]) يتخلّلها نفخُ بوق بين حين وآخر وعواء كلاب في اللحظة الأخيرة.

أخرج إنغمار برغمان «الباخوسيّات» على شكل أوبرا في قصر الأوبرا الملكي بستوكهولم على خلاف «إيفيجينيا» منوشكين التي صُمّمت بما هي باليه تتخلّله مداخلات كلاميّة. الموسيقى من تأليف دانيا بورتز، وهو مؤلّف موسيقي للمسلسلات على قدر من الشهرة المحلّيّة. ومثّلت امرأةٌ دورَ ديونيسيوس، استظهر جمالُها وقوّتها الجسمانيّة تعدّدَ الأشكال التي يتّخذها الإلٰه وطاقاته الديناميّة. ومثله مثل منوشكين، انغمس برغمان في العمل انغماسًا كاملاً؛ فمثلاً، أعطيت كلّ واحدة من الباخوسيّات، اللواتي تتكوّن منهنّ الجوقة، اسمًا وسيرة حياة، وشخصيّة بحيث ارتقت

عملت مع آريان منوشكين في «فرقة الشمس» بفرنسا ومع فرقة أكرم خان البريطانيّة ذات الشهرة العالميّة.

(١) **الجرس القرصي ـ «غونغ»** ـ قرص معدني يقرع بواسطة قضيب خشبي. المثلّث، أداة موسيقيّة متكوّنة من مثلّث معدني متوازي الأضلاع يُعزف عليه بواسطة قضيب معدني أو قضيب خشبي توخّيًا لرنين أخفت. **الزايلوفون**، آلة موسيقيّة مؤلّفة من صفوف متدرّجة من القضبان الخشبيّة يعزف عليها بالطَرْق بواسطة مطرقتين خشبيّتين.

بالكورس من المجهوليّة الجماعيّة إلى المشاركة المشخصنة. لم ينقطع إنشاد المجموعة الغنائيّة إلّا مرّة واحدة، عندما روى بيتر ستورمار، ممثّلاً دور «الرسول الثاني»، تقطيع أوصال پرثيوس في تلاوة شعريّة بدلاً من الغناء. أمّا «باخوسيّات» برغمان، فنسخة مألوفة وأقلّ طقوسيّة عن رائعة يوريپيديس العظيمة، ضخّمت رعبَ التدمير والحزن بسبب الانطباع الذي تركه بأنّ كلّ شخصيّة من الشخصيّات على المسرح قد اختبر التجربة الديونيسيوسيّة على انفراد. وكما في سائر أفلامه، حوّل برغمان العناصر غير الشخصيّة والبطولة، بتخفيضها، إذا جاز التعبير، إلى مصاف الحياة اليوميّة والأحداث العاديّة.

إنّ هذين العملين الإحيائيين ليوريپيديس لم يقرِّباه [من المشاهدين]، مع أنّهما عُرِضا بلغتين دارجتين حديثتين (الفرنسيّة والسويديّة). في كِلَا الحالين، يشعر المرء أنّ المُخرِج يتقصّد توليد أثر استبعادي، كأنّما ليحذّرنا من أن نقترب كثيرًا من الشخصيّات، أو أن نتماهى معها، وقد اكتسحتهم جهارًا أندر القوى الظلاميّة والقلوب القاتمة. وقد أثّر ذلك أيضًا في التشديد على ما هو أصلاً غريب وشاذّ عند يوريپيديس، في العام ٤١٠ قبل الميلاد، موعد عرض المسرحيّتين للمرّة الأولى. إنّ يوريپيديس يمسرح التقاطع بين الأسطورة والواقع، فينقلب الواحد منهما على الآخر ويتحدّاه. فإذا النتيجة اصطناع استثنائي، وأداء مسرحي يجهر بأنّه كذلك، إذ يميّز نفسه، بطريقة لا مجال فيها للخطأ، عن طريق إقلاق النظر والسمع وترويعهما.

III

توفي الشاعر اليوناني الإسكندري قسطنطين كاڤافي في العام ١٩٣٣. أراد حفظ قصائده الـ ١٥٤، وكلّها قصيرة جدًّا بمقاييس شِعر القرن العشرين، تجلو كلّ واحدة منها وتمسرح، بأسلوب مونولوغات براوننغ الدراميّة[١]، لحظة من الماضي أو حادثة، من الماضي الشخصي أو من ماضي العالم الهيلليني بعامّة. كان [المؤرّخ الإغريقي] پلوتارك واحدًا من مراجعه الأثيرة، وقد استلهم أعمال شكسبير أيضًا وافتتن بجوليان الكافر[٢]. يهيمن شبحُ الإسكندريّة على شعره، من بدايته للنهاية. ومن أعماله المبكرة قصيدة «المدينة»، وهي حوار بين صديقيَن، أوّلهما (لعلّه والٍ حكوميّ سابق) يندب حظّه بما هو سجين في مدينة غير مسمّاة، وإن يكن القصد الواضح أنّها ميناء مصريّة:

«إلى متى سأظلّ أسمح لعقلي

---

(١) **روبرت براوننغ** (١٨١٢ ـ ١٨٨٩) شاعر ومسرحي بريطاني، كبير شعراء العصر الڤكتوري. اشتهر بالشعر المسرحي، ترك أثرًا كبيرًا على تي. إس. إليوت وعزرا پاوند.

(٢) **جوليان الكافر** هو الأمبراطور الروماني جوليان الذي حكم من ٣٦١ إلى ٣٦٣ ميلاديّة، وكان فيلسوفًا وأديبًا باللغة اليونانيّة. حارب الإمبراطوريّة الساسانيّة وتوفي جرّاء الجراح التي أُصيب بها خلال تلك الحرب. كان آخر الحكّام غير المسيحيين للأمبراطوريّة الرومانيّة، حاول إعادة الأمبراطوريّة إلى قِيَمها الرومانيّة السابقة لإنقاذها من الانحلال. رفض المسيحيّة لصالح وثنيّة أفلاطونيّة جديدة استحقّ بسببها نعت الكافر.

بأن يستنقع في

هذا المكان؟

أينما ألتفِتُ، أينما أنظرُ،

أشاهد رممَ حياتي السوداء، هنا

حيث أمضيتُ السنوات العديدة، وأضعتها،

ودمّرتها تدميرًا كاملاً».

يجيبه المتحدّث الثاني بنبرة الجزم البارد التي ترسم بدقّة ضِيق رقعة أسلوب كاڤافي وحياده القشيب:

«لن تعثر على بلد جديد، لن تعثر

على شاطئ آخر.

سوف تطاردك هذه المدينة على الدوام. سوف تسير

في الطرقات ذاتها، وتهرم في الأحياء ذاتها،

وتشِيب في البيوت ذاتها.

وسوف يعود مرجوعك دومًا إلى هذه المدينة. فلا تأمل

أن تلقى شيئًا في أمكنة أخرى:

لا سفينة تنتظرك، ولا طريق.

ولأنّك أضعتَ حياتك هنا، في هذه

الزاوية الصغيرة،

فقد دمّرت حياتك في سائر أنحاء العالم»[1].

ليس المكان هو ما استحوذ على المتكلّم، إنّما هي الحركة المكرّرة التي يُلزمه بها قدرُه.

رأى كافافي إلى قصيدة «المدينة»، ومعها قصيدة «الوالي»، على أنّهما المدخل إلى شِعره الناضج. في «الوالي» يخاطب المتكّلمُ رجلاً يفكّر في مغادرة الإسكندريّة سعيًا وراء وظيفة جديدة في أقاليم يحكمها الملك أرتحْشَشتا[2]. خلافًا لما يتوقع من نجاحات، يجري تذكير الهارب من الإسكندريّة بهذا:

«إنّك تحنّ إلى شيء آخر، تتوجّع على أشياء أخرى:

مديحًا من العامّة والسفسطائيين،

وتبجيلاً لا يقدَّر بثمن كسبته بشقّ النفس

«الساحة العامّة»، «المسرح»، تيجان الغار.

لن تحصل عن أيّ منها من أرتحششتا،

وبدونها، فأيّ حياة ستكون حياتك؟» (29 CP).

---

(١) C.P. Cavafy, «The City», in *Collected Poems*, Trans. Edmund Keeley and Philip Sherrard (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1992), 28.
الإشارات إلى هذا المرجع في متن النصّ سوف تحمل رمز CP يليه رقم الصفحة.

(٢) أرتحششتا: ملك فارس في عهد الأخميديين. ارتقى العرش سنة ٤٦٥ وتوفي ٤٢٥ ق.م. لُقّب بصاحب اليد الطويلة. ومع أنّ حكمه كان مستقرًا، فقد شهد عدّة انتفاضات منها واحدة بقيادة أخيه، حاكم باكتريا، وأخرى في مصر بقيادة إينارو، المدعوم من خصومه الأثينيين.

رغم محدوديّاتها، الإسكندريّة ـ التي وصفها إي. إم. فورستر ذات مرّة بأنّها مدينة «تأسّستْ على القطن، ينافسه البصل والبيض، رديئة العمارة، رديئة التخطيط، رديئة الصرف الصحّي»[1] ـ هذه الإسكندريّة تمسك بالوعد الذي لا يستطيع كافافي أن يعيش بدونه، مع أنّ حياته سوف تتوّج بالخيانة والخيبة.

لِشعر كافافي إطار مدينيّ مستدام، يجمع الأسطوري والعادي، بنبرته الساخرة المبطّنة، نبرة الخيبة المحزنة. ولكن تموضع كافافي في مصر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين يصدم المرء بمدى عجز كامل نتاجه عن أخذ العالم العربي الحديث في الاعتبار. فالإسكندريّة هي المسرح المجهول لحقبات من حياة الشاعر (الحانات، الغرف المستأجرة، المقاهي، والشقق حيث يلتقي بعشّاقه) أو أنّه يصوّرها كما كانت في الماضي، حاضرة من حواضر العالم الهيلليني في ظلّ إمبراطوريات متعاقبة ومتقاطعة: روما، الإغريق، قبل الإسكندريّة البيزنطيّة وبعدها، مصر البطالسة، والإمبراطوريّة العربيّة. وشخصيّات قصائده، وهم مزيج من شخصيّات مخترعة وشخصيّات حقيقيّة، نعايِنهم في مراحل انتقاليّة ـ قد تكون حاسمة ـ من حياتهم. فتكشف القصيدة، وتكرّس في آن معًا، اللحظة الزمنيّة قبل أن يُطبق عليها التاريخ ونفقدها إلى الأبد. ويقع زمنُ القصيدة، الذي لا يدوم

(١) E. M. Forester, «The Poetry of C. P. Cavafy», in *Pharos and Pharillon* (New York: Knopf, 1962), 91.

لأكثر من ثوان قليلة أبدًا، خارج الحاضر الحقيقي دومًا، أو يجانبه، إذ يعالجه كافافي فقط بما هو عبور ذاتي إلى الماضي. واللغة، وهي اللغة اليونانيّة الفصيحة التي كان كافافي يعي أنّه آخر ممثّل حديث لها، تضيف إلى الإيجاز نوعيّة الشعر الجوهريّة والمصفّاة. وتمارس قصائدُه حدًّا أدنى من البقاء بين ماضٍ وحاضر، وإذا جماليّة اللاإنتاج عنده، المعبّر عنها بواسطة شِعر غير استعاري، يكاد أن يكون نثرًا غير موزون، تعزّز الشعور بالمنفى المستدام الذي هو لُبّ فنّه.

لا يأتي المستقبل عند كافافي إذًا، وإن أتى، فهو قد حصل أصلاً بمعنى ما. فعالم ضيّق مستبطَن من التوقّعات المحدودة خيرٌ لديه من مشاريع مضخّمة تتعرّض دومًا للخيانة أو التحوير. و«إيثاكا» واحدة من قصائده الأشدّ كثافة، تُلقى وكأنّها تخاطِب أوذيسيوس الذي نعرف سلفًا رحلة عودته إلى بيته وإلى پينيلوپي، مثلما نعرف خطّ سَيرها، بحيث يرزح الثقل الكامل لـ **الأوذيسة** على كلّ سطر من سطورها. على أنّ هذا لا يحرمنا من الفرح:

«ولتكن صباحات صيفيّة عديدة

عندما تدخل، طافحًا بالمتعة والبهجة،

في موانئَ تشاهدها للمرّة الأولى؛

وليكن وقوفك عند متاجر الفينيقيين

لشراء الأمتعة الفخمة

من لؤلوء ومرجان وعنبر وخشب الأبنوس،

ومن الأطياب الحسّيّة على أنواعها».

ولكن يجري تمييز كلّ متعة سلفًا وبدقّة في تلاوة المتحدّث. وتُعيد الأبيات الختاميّة للقصيدة اكتشاف إيثاكا لا بما هي هدف أو مآل للبطل الآيب إلى بيته، وإنّما بما هي حافزٌ لرحلته. («منحَتْكَ إيثاكا الرحلةَ الرائعة / ولولاها لما اعتزمت الرحيل/ ولكن لم يبقَ لها ما تعطيك الآن». وهذا يعني أنّ إيثاكا ذاتها قد تحقّقت، ولكنّها باتت فاقدة لأي وعد، عاجزة عن أن تُغري البطل أو حتى أن تخدعه، وقد سارت الرحلة والعودة ضمن الحدود التي رسمتها القصيدة. وإيثاكا، لتقيّدها بهذا المسار المحدّد سلفًا، تكتسب هي ذاتها معنى جديدًا لا بما هي مكان مفرد، وإنّما بما هي جماع تجارب (من «الإيثاكات») تُغْني المدارك الإنسانيّة:

«وإذا ما لقيتها فقيرة، فلا تظنّنّ أنّ إيثاكا خدعتك.

لأنّك سوف تبلغ الحكمة، وتصير مترعًا بالتجربة،

فتكون قد أدركتَ إذذاك ما الذي تعنيه إيثاكا».

.(37 - 36 CP)

إنّ قاعدة تصريف الجملة «فتكون قد أدركتَ» تحمل القصيدةَ إلى ذروة وضوحها، فيما تترك المتكلّم، الذي لا يأتي أيّ فعل بذاته، واقفًا في الخارج مجانِبًا أو منزويًا. فكأنّ الحركة الشعريّة الأساسيّة لكافافي تسلّم المعنى لكائن آخر، وتنكر عوائده على نفسها: هي ضربٌ من المنفى يستنسخ عزلته الوجوديّة في

اسكندريّة فقدتْ هويّتَها الهيللينيّة، كما في أشهَر قصائده «في انتظار البرابرة»، وانتظار كارثة ستقع إنّما هو تجربة تتبدّد فجأة لدى الاكتشاف أنّه «لم يعد هناك برابرة»، ومن هنا الندم المهين ذاتيًّا في عبارة «كانوا، هؤلاء القوم، نوعًا من حلّ». فالشاعر يقدّم للقارئ مدى شعريًّا ملتبِسًا، وإن يكن محدّدًا بعناية، حيث يسترقّ السمع عمّا يجري فعلاً، لكنّه لا يلتقط منه إلّا بعضه.

من أبرز إنجازات كافافي أنّه يعبّر عن نقائض التأخّر، والأزمة الجسمانيّة، والمنفى بواسطة أشكال وأوضاع، والأهمّ بواسطة أسلوب مدهش في طاقته الابتكاريّة وأناقته الهادئة. يوفّر له تاريخ الإسكندريّة مثل تلك المناسبات، أحيانًا وليس دائمًا، كما في قصيدته العظيمة «الله يتخلّى عن أنطوني» المبنيّة على حادثة من پلوتارك. يخاطَب البطلُ الروماني كأنّه مُقدمٌ على خسارة منصبه، وخططه، ومدينته أخيرًا: «أبلغها الوداع، للإسكندريّة التي تغادر». فيهيب المتحدّث بأنطوني أن يضع جانبًا التعويضات الحسِّيّة، بندمها الرخيص والتوهيمات الذاتيّة السهلة. ويدعوه بصرامة، بدلاً من ذلك، لأن يشاهد الإسكندريّة ويختبرها بما هي مشهد حيّ ومنضبط شارك فيه ذات مرّة، لكنّه آخذ بالابتعاد عنه الآن، مثله مثل كلّ الأشياء الزمنيّة:

«كما يليق بك، أنت من كانت لك مدينة كهذه،

إمش بثبات نحو النافذة

وأنصِتْ بتأثّر عميق،

لا بنحيب جبانٍ وتضرّعاته،

أنصِتْ ـ تلك متعتك الأخيرة ـ إلى الأصوات،

أنصت إلى الموسيقى اللذيذة لذلك الموكب الغريب

ثم قل الوداع لتلك الإسكندريّة التي خسرتها.» (CP 33).

يضاعف من وَقْع هذه الأبيات المذهلة أنّ كافافي يفرض صمتًا صارمًا، وربّما كان نهائيًّا، على أنطوني لكي يستطيع أن يسمع، لآخر مرّة، الأنغام الرقيقة لتلك «الموسيقى اللذيذة» التي يخسرها: تلاقى الهمود المطلق مع الصوت المُمتع في تنظيمه المحكَم، ليتماسكا معًا على نحو رائع في تلاوة شعريّة بلا أوزان، أشبه بالنثر.

يصف فورسترَ لكافافي بما هو «واقف بلا حراك على زاوية مائلة قليلاً من زوايا الكون»[١] فيلتقط الأثر الغريب والمنتشي لأسلوبه المتأخّر المستدام، بإعلاناته النيّقة المبتسَرة التي تبدو كأنّها منتزعة انتزاعًا من عتمة شاملة. في واحدة من قصائد كافافي الرائعة الأخيرة، «ميريس: الإسكندريّة، العام ٣٤٠ للميلاد» يحضر المتحدّث جنازةَ نديمه الجذّاب ميريس، وهو مسيحي يُبعث حيًّا في الموت بما هو موضع احتفال كَنَسيّ معقّد. فيخشى [الشاعر] فجأة أنّه خُدِع في هواه (لميريس) ويهرب من ذلك «البيت الرهيب».

«اندفعتُ هاربًا من بيتهم الرهيب

هاربًا قبل أن يلقوا القبض على ذكرياتي عن ميريس

(١) المصدر ذاته.

ويشوّهوها بواسطة مسيحيّتهم» .(164 CP).

ذلك هو امتياز الأسلوب المتأخّر: له القوّة على التعبير عن الخيبة واللذّة دون أن يحلّ التناقض بينهما. فما يجمعهما في التوتّر، بما هما قوّتان متعادلتان تشدّان في اتّجاهين متناقضين، هو ذاتيّةُ الفنّان الناضجة، مجرّدة من العجرفة والتفخيم، لا تخجل من كونها معرّضة للخطأ ولا من الطمأنينة المتواضعة التي اكتسبتها نتيجة العمر والمنفى.

IV

أعتقد أنّ رونالد ميتشل معذور تمامًا لإثارته السؤال ما إذا كان يمكن اعتبار أوبرا بريتن «موت في البندقيّة» عملاً **أخيرًا**، بما يتجاوز المعنى الزمني للكلمة. إلى ذلك فهو يقدّم دليلاً مقنِعًا على أنّ بريتن لم يكن ينوي أن تكون الأوبرا كلمته الأخيرة، وبالتالي الإجماليّة، في ذاك النوع الفنّي. لكن ميتشل يعترف أنّ العمل مع ذلك وصيّةٌ فنّيّة **متأخّرة** بسبب طبيعة موضوعها. فصحّة بريتن الهزيلة، بل المتهالكة، وأسلوب الأوبرا المضغوط والعسير معظم الأحيان، الذي يصفه ميتشل بأنّه ينتمي إلى «فنّ الأمثولة»، والنازلة التي تنزل بغوستاڤ ڤون آشنباخ: تتضافر كلّها من أجل أن يختار بريتن شخصيّة الفنّان الألماني المستوحِدة (وإن يكن أوروبيًّا رمزيًّا)، بما هو مؤلّف مكتئِبٌ وشهير امتلكته غريزة «متأخّرة» لمغادرة ميونيخ إلى مكان آخر خصوصًا لأنّ «عمله لم يعد مطبوعًا بذلك اللعب الناري على التخييل الذي هو نتاج الفرح» (بحسب

عبارة طوماس مانّ[١]. في قصّة مانّ، تثير رحلة آشنباخ إلى البندقيّة، نصف الواعية وإن تكن حتميّة، لدى القارئ ذلك الإحساس بأنّ هواجس متنوّعة وتداعيات ماضية (منها وفاة ڤاغنر في المدينة العام ١٨٨٣) وطابع المدينة المخصوص، جعلت البندقيّة مكانًا جديرًا بأن يَلقى فيه المرء نهاية جدّ مميّزة له. فجميع مَن التقاهم آشنباخ في الحكاية ـ خصوصًا مروحة كاملة من الشخصيّات الشيطانيّة، من زميله في الرحلة البحريّة إلى الحلّاق المغالي في الودّ ـ تضاعِف الشعور الذي ينتابنا كمشاهِدين بأنّه لن يستطيع أبدًا أن يغادر البندقيّة حيًّا يُرزق.

نُشرتْ قصّة «موت في البندقيّة» لطوماس مانّ في العام ١٩١١، وهي تحتلّ موقعًا مبكرًا نسبيًّا بين أعماله الكاملة، والمفارقة هنا هي خصائص العمل الخريفيّة والرثائيّة أحيانًا. عثر بريتن على القصّة في مرحلة متأخّرة من حياته وسيرته المهنيّة. ونعرف، بحسب ملاحَظة لروزاموند سترود، «إنّ الفكرة ترسّخت عميقًا في ذهنه بحلول العام ١٩٦٥» مع أنّه لم يكمِل الأوپرا ولم يقدّم أوّل عرض لها إلّا بعد حوالى تسع سنوات[٢]. ما يستوقف في الأوپرا والقصّة معًا، هو روعة استدعائهما لتفسير يرتكز أساسًا، إن لم يكن حصرًا، على السِيرة الذاتيّة، وترفضه في

(١) Thomas Mann, *Death in Venice, in Death in Venice and Seven Other Stories*, trans. H. T. Lower-Porter (New York: Vintage, 1954), 7.

(٢) Rosamund Strode, «A Death in Venice Chronicle», *in Benjamin Britten: Death in Venice*, ed. Donald Mitchell (Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1987), 26.

الوقت نفسه. فكلتاهما ـ القصّة والأوپرا ـ تتعاطى بأزمات وتحدّيات وتعقيدات تنفرد بها الحياة الفنِّيّة، مثلما اختبرها مانّ وبريتن بالتأكيد. نعلم طبعًا أنّ مِثْليّة الرجلَين نشّطت تحرِّيّاتهما لطاقات الإبداع عندهما كفنّانين: فلا تتحرّج الأوپرا ولا القصّة في تبيان ذلك. والأهمّ أنّ العملَين يمثّلان فعلاً انتصار الإنجاز الفنّي على التقهقر النهائي والاستسلام الأخير للمرض وللهوى المحرَّم اللاعقلاني (غير المُشبَع أقلًّا) الذي يصل إليه آشنباخ. وإذ وفاة العجوز على الشاطئ في كِلَا العملَين مشهدٌ مستبعَدٌ بعناية ـ مع أنّه يدعو للشفقة والحزن بالتأكيد ـ فقد سبق أن غادره الكاتب والمؤلّف الموسيقي، كأنّ لسان حال هذا وذاك يقول «هذا ليس أنا»، على الرّغم من كثرة التوازيات والتلميحات.

تقول دوريت كُون إنّ مانّ أنجز هذه المأثرة بواسطة «تصميم سردي متشعّب» من خلاله «حافظ الراوي [وهو ليس آشنباخ] على حميميّته مع مشاعر آشنباخ، وأفكاره وأحاسيسه، حتى وهو يتّخذ مسافة متزايدة عنه على الصعيد الإيديولوجي». وتخطو كُون خطوة إضافيّة إذ تفصُل بين الراوي في قصّة مانّ ومانّ نفسه: «المؤلّف **خلف** العمل يبثّ رسالة لا يلتقطها الراوي الذي وضعه المؤلّف **داخل** العمل»[١]. وخلافًا لِمانّ، الذي ينسف أسلوبُه الساخر أيّ حلّ أخلاقي بسيط لتجربة آشنباخ، يستخدم الراوي باستمرار لغة الحُكم الأخلاقي، التي يريد بعض المعلّقين (تسمّي الكاتبة تي.

(١) Dorrit Cohn, «The Second Author of *Der Tod in Venedig*», in Critical *Essays on Thomas Mann*, ed. Inta M. Ezergailis (Boston: G. K. Hall and Co., 1988), 126.

إس. ريد) ربطها بتراخي عصب مان: فبعد أن صوّرَ الحكايةَ «بما هي ترتيلة»، ها هو يريد الآن أن يختمها «أخلاقيًّا» والنتيجة، بحسب ريد، أنّ الحكاية تصير ملتبِسة بالمعنى السيّئ للكلمة، أي مفكّكة وغير واثقة من معناها هي ذاتها.

على أنّي أشاطر كُون تفضيلها النظر إلى حلّ عقدة القصّة الأخلاقيّة الظاهرة على أنه جواب على حاجات الراوي الشخصيّة وليس على حاجات مان ذاته، علمًا أنّ الأخير يُعنى عناية فائقة بأن يبقي على مسافة ساخرة بينه وبين الراوي. وتدعونا كون دعوة معقولة جدًّا إلى أن نفكّر بـ «دكتور فاوستس»، وهو بحث آخر من أبحاث طوماس مانّ في مصير الفنّان. فلا سيرينوس زيتبلوم ولا الراوي في «موت في البندقيّة» قادران على «خلق» أدريان ليڤركون[1] وآشنباخ على التوالي.

إنّ «السخرية ذات الاتّجاهين» التي يلجأ إليها مان ـ السخريّة بينه والراوي، والسخرية بين الراوي وبطل الحكاية ـ تتحقّق بوسائط أدبيّة وسرديّة ليست متوافرة بسهولة للمؤلّف الموسيقي. وأعتقد أنّ هذا الإدراك البسيط نسبيًا، بل الابتدائي تأكيدًا، يجب

---

(١) **ليڤركون وزيتبلوم**، بطلا رواية طوماس مانّ «**الدكتور فاوستوس. قصّة حياة الموسيقي الألماني آدريان ليڤركون يرويها صديق له**» (١٩٤٧) وهي تروي قصّة الموسيقي الألماني الموهوب الذي أصاب نفسه بمرض السيفليس عن عمد فجُنّ وباع روحه للشيطان (ميفيستوفيليس) في مقابل أربع وعشرين ساعة من العبقريّة. من خلال رواية زيتبلوم لسيرة حياة صديقه لِيُڤركون، يروي مانّ قصّة صعود وسقوط ألمانيا «التي باعت روحها» لهتلر، ويصوّر ثنائيّة الشخصيّة الألمانيّة: ليڤركون الديونيسي وزيتبلوم الآپولوني.

التفكير فيه بما هو عنصر مكوّن لشغل بريتن في «موت في البندقيّة»، إنّه رياضة روحيّة مفروضة بالضرورة عليه حين تتحوّل القصّة من نوع فنّي إلى نوع فنّي آخر. تعترف كاتبةُ نصّ الأوپرا مايفانوي پايپر بذلك على امتداد حوليّتها الثمينة التي تروي فيها كيف ألّفتْ «كتاب» الأوپرا انطلاقًا من كتاب مانّ، وهذا الأخير نصّ «كثيف ومقلق»، مرجعي وملتبس، يعتمد التلميح باستمرار، فيما الأوّل ترجمة لـ «نثر شعري مُتقَن» يلائم الأشكال المسرحيّة[١]. وتعلّق پايپر عن حقّ كيف أنّ القسم الأكبر ممّا أنجزت تضمّن القصّ والتلخيص والتكثيف. والنتيجة نصّ أوپرالي مصمّم خصّيصًا للعرض على المسرح بما هو موطن القصّة والموسيقى معًا.

أمّا ما تخلّت عنه القصّةُ الأوپراليّة المؤلّفة بمهارة فهو شخصيّة الراوي الموجود في قصّة مان، ذلك الصوت المتهكّم، الواعظ، والساخر جهارًا الذي يصف أفعال آشنباخ أو أفكاره ويحاول توجيه أفكارنا نحو هذه وتلك. فمثلاً، حين يتجوّل بطل الرواية عبر المدينة (وقد تلفّظ لتوّه بـ «أنّي أحبّكَ») يشير إليه الراوي بما هو «مغامِرنا»، ويمضي في وصف سلوك آشنباخ المتهوّر، وهو يزداد ابتعادًا عنه وإدانة له. لن نعثر على مثل هذا الإجراء في الأوپرا، حيث جرى التخلّي عنه عمدًا بناء على التصاميم الأوّليّة التي وضعها بريتن: كانت الخطّة الأصليّة هي توفير نوع من السرد الخارجي للأوپرا بإظهار آشنباخ وهو يقرأ

(١) Myfanwy Piper, «The Libretto», in *Benjamin Brittenn*, 50.

أحيانًا من يوميّاته (بحيث يبدو مثل راوٍ وضع مسافة بينه وبين الفعل)، لكن استبدل ذلك لاحقًا بأغنية بمصاحبة البيانو. وهكذا استوعبتْ الموسيقى بُعدَ السرد الخارجي فغرِق، إذا جاز التعبير، في العنصر الموسيقي وخصوصًا في الأوركسترا.

وثمّة تغيير مثير آخر يتعلّق بمطلع القصّة. كان آشنباخ قد شاهد الرجل الغريب في رواق الكنيسة الجنائزي، فألهمه الإفصاح عن رغبته بالسفر جنوبًا (علمًا أنّ الرجل لم يقل شيئًا). ثم يصف الراوي أفكار آشنباخ، فيلاحظ حدود الحذر التي يفرضها على نفسه: «إنّه قد يعتزم السفر. ليس بعيدًا ـ لن يقطع المسافة كلّها وصولاً إلى النمور»[1]. والإشارة هي إلى «عيون النمر» تلتمع في رؤية مهلوسة أثارها فيه الرجلُ الغريب. وقد أسقِطَ من الأوپرا أيضًا كلّ من فكرة التحذير من السفر وصولاً إلى النمور والإطار الخارجي للسرد. ويتحدّث الرجل الغريب مباشرة عن «بريق إستباقي مفاجئ في عيون النمر الرابض» بما هي دعوة لآشنباخ (مباشرة هذه المرّة أيضًا) أن «يرتحل جنوبًا». بعد لحظات من ذلك، يغنّي آشنباخ معبّرًا عن تصميمه على الذهاب نحو «الشمس والجنوب» حيث «روحه المنضبطة سوف تنتعش أخيرًا». تسبق ذلك بضعة سطور من الشكّ يتساءل فيما إذا كان يجب أن يقطع مع حياته المنضبطة، وسوف يقطع مع تلك الحياة فعلاً بعد فترة وجيزة.

هنا تبدو الأوپرا مباشِرة وسافرة، حيث نصّ مانّ موجز بل

---

(١) Mann, *Death in Venice*, 8.

إنّه مراوغ بسخرية، ذلك أنّ عالم النمور تحديدًا ـ عالم الشرق الإكزوتيكي ـ سوف يقطع عليه الطريق في البندقيّة على شاكلة وباء شرقي. [إنّ عبارة] «لن يقطع المسافة كلّها وصولاً إلى النمور» هي واحدة من تلك المقاطع الغريبة في السرد التي قد تكون جزءًا من المونولوغ الداخلي لآشنباخ، أو إضافة من إضافات الراوي الساخر، الثاقب الملاحظة. وإذ نقرأ هذا النصّ «قراءة طبيعيّة»، لن نلبث أن نتجاوزه بسرعة بما هو تفصيل صغير يسهل أن نخلّفه وراءنا. على أنّ فعل إعادة القراءة المستوحدة والواعية لطابعها الإلزامي، يسمح لنا بأن نتوقّف لبرهة ونعود لمراجعة النصّ، فنقيم التمايزات، ونتقدّم ونتراجع، فنعثر أحيانًا على تلك الحالات من الالتباس، بل الاضطراب، حيث يجوز للكلمات أن تنتمي إلى هذا المستوى من مستويات الخطاب أو ذاك. وبالتأكيد فإنّ التسلسل الزمني للنثر المكتوب (والمقروء بالتالي) يسمح بهذا النمط من النشاط الجوّاني غير المتقطّع، بل هو يشجّع عليه تشجيعًا. والواقع أنّ «موت في البندقيّة» نصٌّ تتطلّب كثافته ومروحة إشاراته، ونسيجه المحكم، تفكيكًا بطيئًا، ومتأنّيًا جدًّا، لما غمُض من معانيه، وهو تفكيك يختلف كثيرًا عن قراءة تتمّ تحت ضغوط العرض المسرحي الغنائي، والتتابع الملحاح لتلاواته ومشاهده وألحانه وجوقاته.

من جهة أخرى، إذ نقارن الأوبرا مع أنواع موسيقيّة أخرى، نجدها تقدّم أوسع قدر من المعلومات المباشرة التي يتعيّن على المشاهدين التعامل معها. كلمات، ملاحظات، أزياء، شخصيّات، حركات جسمانيّة، أوركسترا، رقص وديكور: تنقذف

هذه كلّها عبر خشبة المسرح مباشرة على المشاهدين، المضطرّين لأن يدركوا معنى ما يجري، مع أنّ حجم المادّة وحده يتحدّى طاقتهم على الاستيعاب والإدراك. يحمل «موت في البندقيّة» لبريتن أيضًا الثقل الكبير لقصّة مانّ، التي لن نتعرّف عليها بالضرورة إلّا فيما الأوبرا تتوالى فصولاً. فما نشاهده ونسمعه إذًا هو تزامنٌ مركّب من ذاكرة وواقع راهن، يهيمن عليهما حضورُ آشنباخ، الذي تفصح كلماته الأولى ـ «عقلي يواصل اندفاعه» ـ عن اندفاعة قصّته إلى أمام لا صدّ له. يستبطن عملُ مانّ الفعل، في حين أنّ بريتن يستظهره، للضرورة طبعًا. فأفكار آشنباخ مسموعة دومًا في الأوبرا، للسماع والمشاهدة معًا، في حين أن آشنباخ **مقروء** في القصّة بالدرجة الأولى، وهو «مكتوب» في تلك المراوحة الغريبة بين أفكاره الخاصّة وأفكار الراوي كما ذكرتُ أعلاه.

ولكن، على الرّغم من الاختلاف بينهما، فكلا العملين يؤدّي في النهاية مشاعر الوحدة الطاغية والحزن العميق، لأنّ آشنباخ في العملين لن يتمكّن من إشباع حبّه لتادزيو. وفشل آشنباخ في امتلاك تادزيو جسديًا يقابله تحقّق الحميميّة الجسديّة الجارية بين تادزيو وصديقه وغريمه جاشيو. وكما في المشهد الأخير، يظهر تادزيو متسكّعًا باتجاه البحر، وإذا آشنباخ، وقد تفشّى فيه الوباء، يستجلس على كرسيه المتوحّد معطّرًا، مصفّفًا شعره، ومهندمًا على نحو مبالِغ، يتفرّج على تادزيو باستكانة، ثم يلفظ أنفاسه. تستمرّ هذه الفجوة بين العاشق والمعشوق على امتداد «موت في البندقيّة» كأنّ الروائي والمؤلّف الموسيقي يريدان تذكيرنا باستمرار

بأنّ آشنباخ لم «يصل إلى النمور» تمامًا، رغم ارتحاله جنوبًا، أي أنّه لن يصل إلى تلك المنطقة المتوحّشة المنفلتة من أعقلتها حيث تُشبَع الرغبات وتتحقّق النزوات. فالبندقيّة هي المآل الأخير، بالنسبة لمانّ وآشنباخ، مدينة جنوبيّة ولكنّها ليست مدينة شرقيّة تمامًا، وحاضرة أوروبيّة دون أن تكون بالتأكيد موقعًا إكزوتيكيًّا. مع ذلك، يبقى السؤال الموجّه لمانّ كما لبريتن، وهو الملتصق التصاقًا وثيقًا بسلفه الكبير: لماذا لم يُسمَح لآشنباخ أن يمضي إلى النهاية في رحلته، ولماذا اختيار البندقيّة تخصيصًا؟

عدا عن ارتباطها الظرفي المباشر بوفاة ڤاغنر، تحمل البندقيّة تاريخًا ثقافيًّا مدهشًا وعظيم الكثافة، هو موضوع كتاب لامع لطوني تانّر بعنوان «البندقيّة المشتهاة». يبيّن تانر بطريقة أكثر إقناعًا من أيّ من الذين سبقوه، أنّ مدينة مانّ وريثة تاريخ غنيّ من تخييل القرن التاسع عشر، فقد اكتشف فيها بايرون وراسكين وهنري جايمس وملڤل وپروست ميزة خاصّة ما لبثت أن جذبت إليها «التقديرات والاستيعابات والهلوسات المفتونة»، وقد استثمر معظم هؤلاء المظهر المميّز للمدينة وانهيارها، كما استثمروا قدرتها على استيعاب **الرغبة الجسديّة**. «في الفساد والانهيار»، يقول تانّر، «(وفي الفساد والانهيار **خصوصًا**) فالبندقيّة، أكانت متهالكة أو مدمّرة ومتشرذمة، ومع ذلك مشبَعة بجنسيّة سرّيّة ـ تنضح بمركّب عنيد من الموت والرغبة، أو تلمّح إليه تلميحًا ـ صارت تعني للعديد من الكتاب ما عنته، استباقًا، لبايرون: «الجزيرة الأكثر اخضرارًا في مخيّلتي». وعندما غادر الشاعر البندقيّة بعد عامين من ذلك، كانت قد تحوّلت إلى «سدوم

بَحْريّة». فللبندقيّة قدرة على أن ترتدّ ضدّ معجبيها من حَمَلَة القلم لا تجاريها في ذلك أيّة مدينة أخرى»[١].

حقيقة البندقيّة كمدينة أنّها تركيب من نقيضين لا فسحة انتقاليّة بينهما: إبداع مجيد لامع لا يضاهى، وتاريخ من الفساد السافل والتآمر والانحلال العميق: البندقيّة، الجمهوريّة السيّدة المستقلّة، هي شبَهُ جمهوريّة أفلاطون؛ والبندقيّة، مدينة السجون وأجهزة الشرطة المشؤومة والانشقاق الداخلي والاستبداد.

تكمن القوّة المميّزة لكتاب تانّر، الذي يعالج البندقيّة على نحو شامل للمرّة الأولى، في تبيانه أنّ التنوّع الشاسع للكتّاب الذين كتبوا عنها لا يحول دون وجود استمراريّة مقلقة في صورة البندقيّة لا تني تتكرّر. وواحدة من تلك الصور (ويتحدّث تانّر هنا عن راسكن)[٢] هي كيف أنّه في البندقيّة «يتمّ الانتقال من الروعة إلى السفالة (نقيضَي المدينة) بسرعة أكيدة». ويستشهد بالمقطع التالي من «حجارة البندقيّة»:

«في طفولتها، بذرتْ البندقيّة بالدموع الموسمَ الذي سوف

---

(١) Tony Tanner, *Venice Desired* (Oxford, U.K.: Blackwell, 1992), 5.
الإشارات اللاحقة في النصّ يُشار إليها بواسطة رمز VD يليها رقم الصفحة.

(٢) **جون راسكن** (١٨١٩ ـ ١٩٠٠) أشهر النقّاد الفنّيين في العصر الفكتوري. زار البندقيّة وألّف كتابًا عنها في ثلاثة أجزاء بعنوان «حِجارة البندقيّة» (١٨٥١ ـ ٥٣) ينطلق من دراسة العمارة ليؤلّف تاريخًا ثقافيًّا شاملاً عن المدينة يحاجج فيه أنّ البندقيّة تنهار ببطء. ويعزو السبب إلى انهيار الإيمان المسيحي الأصيل. ويأخذ على فنّاني عصر النهضة أنّهم مجّدوا النزعة الحسّيّة عند البشر بدلاً من تمجيد الخالق.

تحصده في الفرح. وها هي الآن تبذر بالضَحِك بذورَ الموت. فمنذ ذلك الوقت، شربت الأمّة، التي تزداد عطشًا، من نوفرات اللذّة المحرّمة، سنة بعد سنة، وحفرت الينابيع الجديدة، المجهولة قبلاً، في مواقع من الأرض مظلمة. فاقت البندقيّة المدنَ المسيحيّة العتيقة في براعة الانغماس في غفران الخطايا مثلما تفوّقت عليها سابقًا في الجَلَد والتقوى، وكما مثُلتْ قوى أوروبا ذات مرّة أمام قَوس محكمتها، لتتلقّى حكمَ عدالتها، يتجمّع شبابُ أوروبا اليوم في أروقة البذخ ليتعلّموا منها فنّون اللذّة.

فعبثيٌّ ومؤلم أن نقتفي أثر مراحل خرابها النهائي. لقد حلّت اللعنة العتيقة عليها، لعنة «مدن السهل»: «الغرور، وفرة الخبز، وفائض الكسل». واستهلكها من موقعها بين الأمم، الاحتراقُ الجوّاني لأهوائها المميتة قدر إماتة أمطار النيران المتساقطة على عمورة، وها هو رمادها يسدّ قنوات البحر المالح الميت.» (24 VD).

يبيّن تانّر أنّ هذه المراوحة السريعة بين جنّة ونار، تحتلّ موقعًا مركزيًّا في رؤيا راسكِن. وكم أنّ هذه الرؤيا موحية لـ «موت في البندقيّة». فالواضح أنّ مانّ وبريتن التقطاها، وأعادا الاستحواذ على هذه السِيمة، كلّ منهما لعمله، وكلّ منهما على طريقته الخاصّة.

أمّا السمة الثانية لصورة البندقيّة فهي الطريقة التي تُكتَب بها المدينة دومًا من الخارج (من زائر خارجي)، وهي بالتالي جاهزة سلفًا «لاستبطان صورة غذّاها بدوره نصٌّ مبنيّ على نص. فالبندقيّة

هي المدينة المكتوبة سلفًا، والمشاهَدة سلفًا والمقروءة سلفًا».
بهذا المعنى يرث پروست البندقيّة من راسكن بأن يقرأ عنها، ويكتب عنها بدوره، إذا جاز التعبير، بطريقته المشاكسة الخاصّة.
ويلاحظ تانّر:

«البُعاد هو كلّ شيء. في مصطلحات رواية پروست، البندقيّة (الكلمة ـ الاسم) كلاهما يمثّل لذّة الغياب، غير القابلة للتعريف والحصر، لذّة لا يمكن تمييزها عن اللذّة المؤجّلة أو عن ذلك التأجيل الذي هو لذّة بذاته. والبندقيّة لا تمثّل هذه اللغة وحسب، إنّها تلك اللذّة. والبندقيّة الحاضرة هي هي البندقيّة الضائعة... ولكن ربّما أنّ الخسران مقدّمة للقاء آخر ـ لقاء **متجدّد** ـ بواسطة نمط [فنّي] آخر... إنّ لذّة البندقيّة ليست مادّة مجرّدة من الالتباسات» (243 VD).

ينتمي مانّ إلى تلك التشكيلة هو أيضًا، فهو يستخدم البندقيّة ـ بل يفرض على آشنباخ أن يستخدمها ـ كمكان ناءٍ لأجل العودة إليه، ويكتشفه أو يعثر فيه على ذلك الخزّان الضخم من الذاكرة الثقافيّة التي أسهم فيها أسلافه؛ وبالإضافة، فإنّ عمل مانّ نفسه هو استعادة، إنّه «إعادة اكتشاف بواسطة نمط [فنّي] آخر» لبندقيّة ضائعة في غياهب الزمان والمسافات. وأوپرا بريتن امتداد إضافي للبندقيّة، أو استعادة لها أكثر سفورًا ممّا هي عند مانّ، لأنّها مبنيّة جهارًا على نصّ أدبي متوافر أصلاً يُعيد بريتن استخدامه من أجل استكشاف روائع المدينة المخصوصة بعبارات فنّان يحقّق المصالحة مع غرائزه الجنسيّة الجوّانيّة القاتمة.

والمحيّر في الأمر، إذًا، أنّ بريتن يقارب البندقيّة من الخارج من خلال نصّ آخر متوافق إلى حدّ كبير مع الصورة الفنّيّة للبندقيّة التي حلّلها تانر بطريقة جدّ مقنعة. وإلى ذلك، فبفضل تاريخ المجد والانحلال الذي لها، فالمدينة مناسِبة كإطار **متأخّر** متفوّق لأوبرا ناضحة، ذات أسلوب متبلور، ومشغول حدّ التكلّف، يبثّ بذاته استعارة (بل **أمثولة**، بحسب تعبير ميتشل) لمحنة فنّيّة / شخصيّة هي محنة المجيء إلى مكان، أو اكتشاف موضوع أو أسلوب، في فترة متأخّرة من حياة المرء، حيث المجيء لا يشبه المجيء إلى جزيرة پروسپيرو(١) بل هو المجيء إلى مكان دنيوي جدًّا، تعرّض لتنقيب كثير، في زيارة **ثانية** كأنّما هي الزيارة الأخيرة. ولا بدّ من أن نذكّر هنا بأنّ إشكاليّة الاستعارات، وحتى إشكاليّة الأمثولات، هي أنّ **ما** تستعيره أو تمثّل عليه يتمّ دومًا في نظرة استرجاعيّة، فالسرد الحكائي أو الأمثولي يأتي **بعد** تجربة ما أو بعد موضوع معيّن يتمّ التعبير عنه بواسطة أداء لاحق، إذا جاز التعبير، بواسطة شكل فنّي مختلف، أقلّ كثافة وأكثر تشفيرًا.

لاحظتُ أعلاه أنّ قصّة «موت في البندقيّة» لطوماس مانّ تستخدم تقنيّة السرد الساخر لتحفر مسافة بين آشنباخ والشخصيّة التي تروي قصّة وَلَعه بتادزيو، وأنّ مان يستخدم هذه الشخصيّة ليباعد المسافة بينه كمؤلّف وبين آشنباخ بما هو شخصيّة روائيّة. على أنّ تأليف بريتن الموسيقي يستخدم قصّة مانّ دون اعتماد هذه

---

(١) **بروسبيرو**، دوق ميلانو المخلوع في مسرحيّة «العاصفة» لشكسبير. نفي إلى جزيرة نائية هو وابنته ميراندا.

التقنيّات السرديّة. ففي حين تشكّل أوپرا «موت في البندقيّة» استعارة لـ «أصلها» الألماني، فإنّها تقوم بذلك في حاضر راهن أو زمن أوپرالي يتوالى فصولاً أمامنا في البندقيّة (باستثناء مشهدَين في بداية الفصل الأوّل الذي يسبق «الافتتاحيّة» الأوركستراليّة، المعنون «البندقيّة»).

وعلى خلاف «موت في البندقيّة» بما هي نصّ أدبي من تأليف طوماس مانّ، فالأوپرا عمل تشاركي، على الرّغم من أنّ دور بريتن هو الدور الغالب بوضوح فيه. فالموسيقى التي ألّفها ترفع من قيمة النصّ الأوپرالي، وتبتكر لغةً سماعيّة شاملة، وتقولب أخيرًا الكيان الجمالي للعمل وصولاً إلى أدقّ تفاصيله الأوركستراليّة والغنائيّة. ولكن تبقى البندقيّة بمثابة مركز الأوپرا، مع أنّها هي أيضًا يستوعبها النسيج الموسيقي للعمل في تطوّره وحضوره الراهن. لكن دورها ـ المدينة ـ مختلفٌ كثيرًا عنه في السوابق الأدبيّة. فالافتتاحيّة الأوركستراليّة تماهي الموسيقى مباشرة مع الوصول إلى المدينة، التي لا تكتفي بالحديث عنها فقط وإنّما تمثّلها تمثيلاً، والأحرى أنّها تُعيد تمثيلها، بما هي الجزء الحسّي لما يراه الجمهور ويسمعه مباشرة. وبعد ذلك، فالبندقيّة هي حيث نحن حاضرون برفقة آشنباخ. فموسيقى بريتن لا تقرّبنا من البندقيّة وحسب (في المشهدين الأوّليَن)، وإنّما تتغلّب أيضًا على المسافة الجغرافيّة فتقدّم لنا البندقيّة بما هي بيئة موسيقيّة ـ مسرحيّة، حذَف منها الراوي الساخر والتشكيك بالذات.

تقنيّة بريتن في استخدامه الأوبرا لتقديم تماهيات من النوع التي يناضل طوماس مانّ بوعي كامل لتفاديها، يظهر بوضوح كبير، في اعتقادي، في تعليماته أن يتولّى الباريتون[1] تمثيل سبعة أدوار مختلفة، مع أنّ مانّ أرادها أن تبقى كلّها متمايزة (وإن تكن مترابطة داخليًّا طبعًا). وليس يتوانى بريتن عن أن يذكّرنا، بين الفينة والأخرى، بأنّ البندقيّة تجسّد هويّات راهنة عديدة ومتزامنة: زبائن الفندق متعدّدي اللغات؛ موظّفي الفندق؛ الشخصيّات المختلفة من أبناء المدينة الذين يقابلهم آشنباخ؛ وغيرهم. على أنّ البندقيّة تتكشّف أيضًا عند بريتن على أنّها موقع نزاع ألوهي بين آپولو وديانيسوس (تمهّد له ألعاب آپولو في نهاية الفصل الأوّل). ولكن عندما يغنّي ديانيسوس فعلاً بصوته، يغنّي بما هو أجنبي («الإلٰه الغريب»)، مع أنّ ظهوره الحُلمي يأتي مباشرة بعد أن يكون آشنباخ قد تحالف مع عالم البندقيّة السفلي: «إنّ سرّ المدينة اليائس، الكارثي، المدمِّر، هو أملي».

في تلك الأثناء ـ للدقّة، في المشهد السابق ـ يجتاح المدينةَ وباءٌ آسيوي، يصفه بتفصيل كبير الموظّفُ الإنكليزي في مكتب السفريّات الذي يأتيه آشنباخ للاستعلام. فما يختبره آشنباخ في الأوبرا هو إذًا تراكم هويّات (بما يشبه الكيفيّة التي بها يراكم الباريتون المفرد عدّة هويّات على امتداد العمل) كلّها

---

(١) **Baritone** صاحب الصوت الرخيم عند الرجل بين درجة باس ودرجة تينور.

متجذّرة في البندقيّة: البندقيّة، مدينة المسيحيّة المجيدة والبندقيّة «مدينة السهل»؛ البندقيّة الاوروبيّة والبندقيّة الآسيويّة؛ بندقيّة الفنّ وبندقيّة الفوضى. فكأنّ لغة بريتن السماعيّة «الملتبِسة» تقدّم لنا أوركسترا أوروبيّة وشرقيّة ـ متعدّدة الأنغام، متعدّدة الإيقاعات، ومتعدّدة الأشكال. وكأنّ هدف بريتن من العمل هو أن يعيّن لنفسه سلسلة من العقبات، بل من المِحَن، لكي يتدبّر أمره في البندقيّة، عقبات ومحن تمليها طبيعةُ المدينة الملتبسة بالضرورة، فبعضها «جحيم» وبعضها «جنّة»، علمًا أنّ بريتن لا يتقاعس عن المهمّة.

بناءً عليه، أخمّن أنّ «موت في البندقيّة» لبريتن عمل متأخّر، ليس فقط لاستخدامه البندقيّة بما هي استعارة تؤدّي شعورًا من الاستذكار والعودة إلى مسار فنّي طويل، وإنّما أيضًا لتصويره البندقيّة على أنّها موقع لهذه الأوبرا، حيث التضادّات غير المتعادية تُختزَل الواحدة منها بالأخرى، أو هكذا تبدو في عين الشخصيّة الرئيسة، ما يهدّد بانعدام كامل للمعنى. ويقترح تانّر بجدارة كبيرة أنّ الموسيقى الذي سمعها آشنباخ في رواية مانّ، هي لغة مضادّة للغة، لغة مكرّسة نهائيًّا للهجوم المقلق، المقرف، والبهيمي على وضوح الوعي وعلى التوصيل الفنّي الواعي.

لم تتوافر لبريتن في الأوبرا التي ألّفها مقارنة جاهزة بين الكلمات والموسيقى، أو بين النصّي وما يتعدّى النصّي، لذا

ابتكر موسيقى للأوپرا تغرف من أعماله السابقة كما من مراجع غير أوروبيّة. وتدمج هذه الموسيقى على نحو طبيعي بين عناصر متنافرة (مثلما تفعل البندقيّة ذاتها) أي في إدغام شاذّ ـ أي غير متوقّع ـ أراد منه بريتن تمكينه من أن يستكشف، على نحو حميم وعن كثب، حدودَ المشروع الفنّي، بحيث يحافظ على تلك التعارضات، التي تعود في أصلها إلى الصراع بين ديانيسوس الغريب، وآپولو النوراني، واهب المعنى، بل يمدّد تلك التعارضات تمديدًا. وهكذا فمع أنّ الأوپرا لن تذهب إلى حيث «النمور» ـ أي إلى إعدام أيّ معنى ـ فإنّها لا **تحلّ** النزاع، وبالتالي، أرى أنّ بريتن لا يبثّ رسالة خلاصيّة ولا هو يدعو البتّة إلى أيّ مصالحة. فعندما يدفَع آشنباخ إلى حدود فنائه وطاقاته الجماليّة معًا، يقدّم بريتن مصيرَ شخصيّته على أنّه مصير رجل عاجز عن التراجع قدر عجزه عن إشباع رغبته في الكائن المعشوق، والمتفلّت منه. وفي ختام محاجّتي، هذا هو جوهر عمل بريتن المتأخّر، ولعلّه يتجسّد بأكثر قدر من الحِدّة في المسافة التي نشاهدها بين آشنباخ القاعد والصبيّ البولوني الذي يزداد ابتعادًا.

كما أسلفنا، يسمّي آدورنو تلك الصور من الاقتراب والابتعاد صورًا «ذاتيّة وموضوعيّة معًا. فالموضوعي هو المشهد المصدوع، والذاتي هو النور الذي يجعل المشهد يتوهّج بالحياة. و[الفنّان] لا يحقّق التركيب التجاوزي المتناغم بينهما.

فبصفته طاقة تفكيك، يمزّقهما في الزمن، ربّما من أجل أن يحتفظ بهما للأبديّة. في تاريخ الفنّ، الأعمال المتأخّرة كناية عن كوارث»[١].

(١) Adorno, *Essays in Music*, 567.

فهرس المحتويات

«عن الأسلوب المتأخَر: موسيقى وأدب ضدّ التيّار» يملأ ثغرةً في مكتبة إدوارد سعيد باللغة العربيّة. ها هو صاحب «الاستشراق» و«الثقافة والإمبرياليّة» و«خارج المكان» يُطلّ بوجهه الآخر والأبرز بما هو الناقد الأدبيّ والموسيقيّ والثقافيّ.

توفّي إدوارد قبل أن يضع اللمساتِ الأخيرة على هذا الكتاب الذي يتناول منتِجين ثقافِيين في المرحلة الأخيرة من حياتهم، تحدّوْا مداهمةَ الموت بالسير «عكس التيّار» في المضمون والشكل. في الأدب، جان جنيه وكافْكا ولامپيدوزا وطوماس مان، وفي التأليف الموسيقي، باخ وموزار وبيتهوڤن وشتراوس والعازف المعجِز غلين غولد، بالإضافة إلى الأوبرا والمسرح الإغريقي وأفلام ڤيسكونتي، ودومًا في استلهامٍ خلّاقٍ لأعمال آدورنو وغرامشي النقديّة.

«عن الأسلوب المتأخَر» هو أيضًا عملُ إدوارد «المتأخّر» يسير فيه هو نفسه «عكس التيّار» من حيث جذريّة النظرة والنبرة والمفاهيم، ويسكب النقدَ بأسلوبٍ بلغ أرقى درجات الصنعة والأناقة. من هنا فإنّ تصنيع «عن الأسلوب المتأخّر» باللغة العربيّة يتعدّى التعريفَ برائعةٍ في النقد الأدبيّ والموسيقيّ إلى نشر وصيّة إدوارد سعيد الفكريّة والأدبيّة.

دار الآداب

هاتف: ٠١/٨٦١٦٣٣
٠١/٧٩٥١٣٥
ص ب ٤١٢٣-١١ بيروت

ISBN: 978-9953-89-473-7

